PIETER LASTMAN

R. Freise

4°. Diss.
Halle
1910.

42321.

PIETER LASTMAN

SEIN LEBEN UND SEINE KUNST

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER
HOLLÄND. MALEREI IM XVII. JAHRH.

INAUGURAL-DISSERTATION

zur

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

der

hohen philosophischen Fakultät

der

Vereinigten Friedrichs-Universität
HALLE-WITTENBERG

ACAB.
LUGD.BAT.
BIBL.

vorgelegt von

KURT FREISE
aus Metz.

Halle a. S.
1910.

Referent: Prof. Dr. **Adolf Goldschmidt**

MEINEN ELTERN

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41544723_0106

INHALTSÜBERSICHT

Seite

EINLEITUNG 1

LEBENSGESCHICHTE PIETER LASTMANS 4

DIE KUNST PIETER LASTMANS 26

Künstlerischer Entwicklungsgang, dargestellt auf Grund der erhaltenen Gemälde 26

Bemerkungen zu den erhaltenen Handzeichnungen . . 99

Radierungen 110

SCHLUSS. Berühmtheit Pieter Lastmans im Spiegel der alten Literatur — Bilderpreise — Schüler 117

VERZEICHNIS DER BENUTZTEN LITERATUR 127

EINLEITUNG

Der Name Lastman wird fast stets in Verbindung mit dem seines großen Schülers Rembrandt genannt. Das hat Pieter Lastman genützt und geschadet zugleich. Sein Verhältnis als Lehrer zu dem unsterblichen Rembrandt bewahrt auch ihn vor dem gänzlichen Vergessenwerden. Aber die überragende Größe Rembrandts läßt den Künstler Lastman des ungleichen Maßstabes wegen zunächst nicht ganz im richtigen Licht erscheinen. Zu seinen Lebzeiten war er gefeiert und hochberühmt. Aber nach seinem Tode verblaßte dieser Ruhm bald. Seine Werke bekamen immer geringeren Marktwert, wurden wenig beachtet und verloren sich ziemlich *). In der Literatur nannte man ihn dann nur noch als Lehrer Rembrandts und fügte hinzu, daß er einstmals ein sehr berühmter Maler gewesen sein soll. Die Künstlerbiographen und Kunstschriftsteller des XIX. Jahrhunderts tun das Gleiche, geben aber in späterer Zeit auch ihr eigenes Urteil über Lastmans Kunst ab, so, wie es sich ihnen aus der Betrachtung einiger seiner damals noch seltenen Bilder ergab. Es war freilich nicht besonders günstig und anerkennend. Kugler **) sagte von unserem Künstler, daß er „auch in figürlichen Gegenständen ... nicht übel" sei. Waagen und W. Bürger (Th. Thoré) „trugen (über Lastman) ungenügende und selbst rohe Ansichten vor" (Riegel). Bürger schrieb über ihn u. a. ***): „Lastman avait deviné le style de l'école de David deux siècles à l'avance. Il fut moins le précurseur de Rembrandt que de Guérin. Rembrandt ne trouva rien à prendre de lui, si ce n'est peut-être une certaine imitation à la dégradation des ombres ...

*) J. C. Weyerman, Levensbeschryvingen (1729), Bd. I, Seite 358, spricht aus, niemals ein Bild von Lastman gesehen zu haben. I. B. Descamps, La vie des peintres . . . (1753 ff., Bd. I, Seite 242/43) sagt, es wäre ihm lieber gewesen, anstatt der Lobgedichte, von denen die Geschichtsschreiber berichten, einige Gemälde von Lastman zu sehen, deren er — sei es wegen ihrer Seltenheit oder aus Zufall — keines zu Gesicht bekommen habe.

**) Handbuch der Geschichte der Malerei, 3. Aufl., 1867, Bd. III, Seite 179.

***) Musées de la Hollande, Bd. II, Seite 191.

Lastman a été le maître de Rembrandt, comme Guérin a été le maître de Géricault et d'Eugène Delacroix". Was er malte, waren nach Bürger „kalte Nachahmungen der Italiener". Dies letztere Urteil trifft nun nicht das Richtige. Von wirklichen Nachahmungen kann bei Lastman nicht eigentlich die Rede sein. Trotz der Schulung in der Haarlemer Akademie und der Studienzeit in Rom blieb Lastman stets Holländer, der wohl die Italiener „ins derbere Niederdeutsch" zu übersetzen versuchte, der sie aber nicht nachahmte. In den anderen Worten Bürgers kann man aber doch nicht, wie Hermann Riegel, eine „rohe Ansicht" ausgesprochen finden. Waagen wird der Kunst Lastmans aber sehr wohl einigermaßen gerecht, wenn er schreibt: „Er war ein guter Zeichner, seine Köpfe haben öfter viel Empfindung, seine Fleischfarbe ist warm und kräftig. In den landschaftlichen Hintergründen, welche meist eine bedeutende Rolle spielen, merkt man den Einfluß des Paul Bril*)". Erst nachdem Vosmaer in seinem Rembrandt-Buch auch Rembrandts Lehrer einer eingehenden Untersuchung für wert befunden hatte, erkannte man deutlicher auch die historische Bedeutung Pieter Lastmans als Bindeglied nicht nur mit deutsch-italienischer Auffassungsweise, sondern auch als Vermittler zwischen dem ausgesprochenen holländischen Akademismus des XVI. Jahrhunderts und der nationalen realistischen Kunst des XVII. Jahrhunderts. Riegels Anerkennung Lastmans geht jedoch etwas zu weit. Nach ihm beruhte Lastmans kunstgeschichtliche Bedeutung auch darauf, „daß er bestimmte neue Gedanken malerischer Auffassung verwirklichte, daß er geschlossene Stimmungen, einseitige scharfe Lichtwirkungen ausbildete, Schattenanlagen und sogar Reize des Helldunkels darzustellen suchte**)". In diesem Sinne sei Lastman also wahrlich der Vorläufer Rembrandts. Riegel stützte sich hierfür besonders auf zwei Werke Lastmans, auf das Bild „David im Tempel Harfe spielend" von 1618 in Braunschweig und vor allem auf die „Christnacht" von 1629 in Haarlem (die auch für alle anderen Schriftsteller das Bild war, in dem sich Lastman schon ganz rembrandtisch zeigte). Dies zweite Gemälde ist nun aber gar nicht von Lastman. Mit seinem Wegfall aus der Reihe der Lastman'schen Originalgemälde

*) Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen, 1862, Bd. I, Seite 303.

**) „Beiträge", Bd. II, Seite 201/05.

geht demnach auch jene Kritik ihres stärksten Beleges verlustig, und das Urteil über Lastmans kunstgeschichtliche Bedeutung bedarf einer Revision. Auch noch aus dem weiteren Grunde, weil in den letzten Jahren einige neue Tatsachen festgestellt werden konnten, die das direkte Zurückgehen Rembrandts auf seinen einstigen Lehrer — nicht in Fragen der Lichtprobleme, des Helldunkels, sondern in solchen der Komposition — dartun. Dies Zurückgehen, das sich nicht nur auf Kleinigkeiten und Nebensächlichkeiten beschränkt, läßt im Gegensatz zu unserem modernen Empfinden eine Wertschätzung Lastmans von Seiten Rembrandts erkennen, die um so beachtenswerter solchen Urteilen gegenüber erscheint, nach denen Rembrandt bei Lastman nichts lernen konnte. Diese beiden Gesichtspunkte dürften eine neue Untersuchung über die Kunst Lastmans und sein Verhältnis zu Rembrandt rechtfertigen. Das noch vorhandene Bildermaterial, auf dem sich diese Untersuchung aufbauen soll, ist im Laufe der Jahre dem seiner Zeit Vosmaer zur Verfügung stehenden gegenüber wesentlich gewachsen.

Daneben mag in zweiter Linie gleichzeitig das Bild des Amsterdamer Kunstlebens in den Kreisen der „Praerembrandtisten“ (wie Bredius sie einmal nannte) durch die eingehende Behandlung der Kunst ihres — man darf wohl mit Recht sagen — berühmtesten und auch bedeutendsten Vertreters etwas an Klarheit gewinnen. Die Aufgabe, die wir uns damit stellen, verspricht unserem künstlerischen Empfinden keine besonderen Genüsse; aber sie führt uns in eine ihrer kunstgeschichtlichen Bedeutung nach nicht zu unterschätzende Uebergangsperiode, die — aus dem erstgenannten Grunde — bisher nur einer oberflächlichen Betrachtung für wert befunden wurde.

LEBENSGESCHICHTE PIETER LASTMANS

Die auf den nachfolgenden Seiten gegebene Darstellung der Lebensgeschichte Pieter Lastmans schließt sich eng an den von Dr. A. Bredius und N. de Roever in „Oud Holland“ *) veröffentlichten ausführlichen Aufsatz über unsern Maler, in welchem seine und seiner Verwandten Lebensverhältnisse auf Grund des von den beiden holländischen Forschern bis dahin ans Licht gezogenen reichen Urkundenmaterials geschildert werden. Es schien mir als Nichtholländer nicht geboten, nach den reichlichen Funden jener beiden Gelehrten aufs neue eine eigene Durchsuchung der holländischen Archive (die mir zum großen Teile auch verschlossen geblieben wären) vornehmen zu wollen. Es war mir aber möglich, die Ausführungen von Dr. Bredius und de Roever noch durch einiges wenige Material zu ergänzen, durch einige Notizen, die ich den Herren E. W. Moes in Amsterdam und Karl Madsen in Kopenhagen verdanke, sowie durch ein paar Zusätze, die ich den mir von Herrn Dr. C. Hofstede de Groot im Haag in liebenswürdiger Weise zur Verfügung gestellten Originalnotizen N. de Roevers (für den oben erwähnten Aufsatz) noch entnehmen konnte.

Im übrigen bemerke ich, daß ich für diesen biographischen Teil den Kreis so eng wie möglich um die Person Pieter Lastmans gezogen habe, um die Darstellung seiner Lebensgeschichte nicht mit Nachrichten zu beschweren, die keine direkte Beziehung auf ihn haben, wie z. B. eine Notiz, die H. Havard **) über einen Kosmographen Cornelis Jansz Lastman brachte, der u. a. um 1620 ein Buch „Schatkamer der grooten Zeevaerts Kunste“ geschrieben und herausgegeben hat.

---

*) Bd. IV (1886), Seite 1—19.

**) L'art et les artistes hollandais, 1879, Bd. I, Seite 96ff.

Das Geburtsjahr Pieter Lastmans läßt sich durch eine Erklärung, die Lastman am 25. November 1619, als er „out omtrent 36 jaren“ (ungefähr 36 Jahre alt) war, abgab, auf 1583 feststellen. Diese Angabe wird in einem Leibrentenbrief, den sein Vater am 15. Dezember 1588 für seinen damals fünfjährigen Sohn Pieter kaufte, bestätigt. Damit wären endlich die vielen falschen, teils durch flüchtiges Lesen der alten Quellen entstandenen, teils aber auch auf purer Erfindung beruhenden anderen Angaben hinfällig geworden. Es würde zu weit führen, alle diese Fehler im einzelnen richtig zu stellen; eine Arbeit, die Hermann Riegel bereits 1882 teilweise vorgenommen hat, der aber seinerseits in der Angabe des Geburtsjahres auch noch zu früh griff*). Das richtige Geburtsdatum wurde zum zum ersten Male von Bredius und de Roever in ihrem Aufsatz in „Oud Holland“ festgestellt und von den meisten späteren Autoren übernommen. Vorher findet man die Angaben: 1562, vielleicht früher als 1580, gegen 1580, 1580, um 1580, 1581, um 1581, 1582, zwischen 1580 und 84, 1588.

Pieter Lastmans Vater hieß Pieter Zeegersz. Dieser bediente sich demnach des Namens Lastman nicht. Auch von seinen Kindern führten ihn nur unser Maler und sein als Kupferstecher bekannter Bruder Nicolas. Dr. Bredius und de Roever bemerken hierzu, daß der Name Lastman ein nicht ungebräuchlicher Taufname bei westfriesischen Familien im XV. und XVI. Jahrhundert war, daß er aber auch als Patronymikon vorkam. Die Geschlechtsnamen waren bis ins XVII. Jahrhundert hinein in Amsterdam noch nicht fest. Es kommt nur sehr selten vor, daß eine bestimmte Anzahl von Brüdern denselben Geschlechtsnamen aufweist. Ob der Name Lastman an Pieter von Vaters oder Großvaters wegen zukam, oder ob er ihn aus sonst einem Grunde annahm, ließ sich nicht mehr feststellen. Der Vater führte ihn jedenfalls nicht.

Den Beruf Pieter Zeegersz' lernen wir aus den Stadtrechnungen kennen, in denen er von 1568 an als „loopende“ oder „reizende bode“ vorkommt. Als solcher hatte er für die städtische Regierung wichtige Botschaften auszurichten, z. B. nach den südlichen Niederlanden und nach Deutschland. Auch an den Prinzen von Oranien, an Bossu oder

*) „Beiträge“, Bd. II, Seite 201—205.

an Don Ferdinand überbrachte er offizielle Botschaften. Er war also eine Art Kurier, wie sie an Fürstenhöfen noch heute üblich sind. Natürlich brachte dieser Beruf für Pieter Zeegersz ein unruhiges und anstrengendes Leben mit sich. Er bewohnte im St. Nikolausturm in Amsterdam eine Dienstwohnung. Gleichzeitig hatte er von der Stadt am Fischmarkt ein paar Läden in Miete, ohne daß wir jedoch Kenntnis davon haben, was er dort verkaufte bezw. verkaufen ließ. Schließlich gab er aber die Kurierstellung auf und sah sich nach einem ruhigeren Posten um, den er auch fand. Am 17. Februar 1576 erhielt er zunächst das „adjunct-bodeambt" an der Weeskamer in Amsterdam, um am 30. Mai 1577 dort als „bode" fest angestellt zu werden. Möglicherweise hängt dieser Stellungswechsel mit seiner vor 1575 fallenden Verheiratung zusammen. Jenes „bode-ambt" war ein einträgliches Geschäft und wurde keineswegs dem ersten besten übertragen. Denn mit dem eigentlichen Botendienst, der meist in Zitationen bestand, war damals noch ein Nebenposten verbunden. Der Bote trat auch als Verwalter von Waisengütern, wie auch als „straatvogd" von unverheirateten Frauen oder Witwen auf. Hiermit ließ sich manches verdienen. Daher mußte der „bode" aber auch administrative Kenntnisse besitzen. Pieter Zeegersz erfreute sich dieses ruhigen und einträglichen Amtes aber nicht lange. Die Unruhen des Jahres 1578 brachten ihn um dasselbe. Wahrscheinlich war er ein zu eifriger Anhänger der spanisch gesinnten Verwaltung gewesen.

Noch vor dem Jahre 1575 hatte Pieter Zeegersz Barbara Jacobs geheiratet. Dieser Ehe entsprossen sieben Kinder. Das erste war ein Knabe, Jacob, der am 20. Februar 1575 getauft wurde, aber bald gestorben sein wird*). Das zweite Kind war ebenfalls ein Knabe, Jacob Pietersz, der sich später Jacob Pietersz Hardingh nannte. Er wurde am 9. Juli 1576 in der „Oude Kerk" in Amsterdam getauft. Der dritte, 1578 in Amsterdam getaufte Sohn wurde Goldschmied und nannte sich auch öfter Zeeger Pietersz Coningh. Unser Maler Pieter Pietersz Lastman erblickte als viertes Kind 1583 das Licht der Welt. 1586 wurde Nicolas Pietersz Lastman, der Kupferstecher, geboren. Der sechste Sohn, Dirk Pietersz,

*) Bredius und de Roever führen ihn nur in der Stammtafel am Ende ihres Aufsatzes an. Im Texte selbst sprechen sie nicht von ihm.

starb früh. Geburts- und Todesjahr von ihm sind nicht bekannt. Das jüngste Kind endlich, ein Mädchen namens Agnietje Pieters, wurde 1595 geboren. Die sechs letztgenannten Kinder lernen wir zuerst aus dem Testament der Eltern kennen.

Das Talent des Sohnes Pieter erkannten die Eltern wohl bald. Und da der Vater über die nötigen Mittel verfügte, sorgte er auch für eine Ausbildung Pieters nach dieser Richtung hin. Durch Carel van Mander*) erfahren wir, daß Lastmans erster Lehrer Gerrit Pietersz Sweelinck, ein Schüler von Cornelis Cornelisz van Haarlem und ein Bruder des berühmten Organisten Jan Pietersz Sweelinck war. Van Mander teilt ferner mit, daß sich Lastman in Italien befinde, und daß auf ihn „goede hope" sei. Das ist 1604, bezw. 1603, da van Mander sein Buch wohl schon 1603 niederschrieb, 1604 das Erscheinungsjahr des gedruckten Werkes ist. Diese Reise nach Italien wird Pieter Lastman gewiß mit Zustimmung seines Vaters unternommen haben. Was dieser nach seiner Amtsentsetzung von 1578 für einen Beruf ausübte, ist unbekannt geblieben. Vielleicht lebte er als Rentner. Sein meist in festen Gütern angelegtes Vermögen, zu dem auch das von ihm seit 1587 bewohnte Haus in der St. Jansstraat gehörte, gestattete das. Auch die Kosten der Kunstreise seines Sohnes wird er auf sich genommen haben. Er muß bereits vor dem 4. Mai 1604 gestorben sein, da an diesem Tage seine Frau als Witwe urkundlich erwähnt wird. Wir dürfen aus dieser Tatsache auch wohl schließen, daß Pieter Lastman schon vor dieser Zeit seine Vaterstadt verlassen hat. Noch ein anderer Umstand weist darauf hin, daß er bereits 1603 nicht mehr in Holland war: die beiden im Amsterdamer Rijksprentenkabinet befindlichen Zeichnungen, die nicht auf holländischem Boden entstanden sein können und die neben dem Namen Lastmans die Jahreszahl 1603 tragen.

In Italien, d. h. in Rom, schloß sich Lastman an Elsheimer und dessen Kreis an, dem auch die beiden Pijnas, Thoman von Hagelstein u. a. angehörten. Ihm hat er auch als Künstler viel zu danken.

1605 müßte Lastman bereits wieder aus Italien zurückgekehrt sein, wenn wir der folgenden Notiz, die sich auf einer Zeichnung von

*) Het Schilderboeck, 1604, Seite 294a.

Raffael befand, Glauben schenken dürfen.*) Auf der Versteigerung Antonie Rutgers Antoniesz in Amsterdam am 1. Dez. 1778 kam eine Zeichnung von Raffael vor, die unter Nr. 3 im Katalog so beschrieben war: „Jesus, spreekende met Mozes en Elias, in de Wolken op den Berg Thabor; twee Discipelen ziet men op de voorgrond slapende, en Petrus geknield, alles vol expressiën, is fraay geteekend met de pen, vervolgens de schaduw gewassen en met wit gehoogt". Uns interessiert der Zusatz: „Deeze Teekening is door den Kunstschilder Lastman, 1605, uit Italiën hier te Landen gebragt". Danach wäre Lastman also 1605 bereits wieder in Holland gewesen. Dem scheinen aber Houbrakens Angaben über Thoman von Hagelstein zu widersprechen, den Houbraken**) um 1605 nach Italien reisen und nach einem Aufenthalt in (Mailand) Neapel und Genua in Rom insbesondere mit Adam Elsheimer, Pieter Lastman und Jan Pijnas verkehren läßt. Dies Datum 1605 für Thomans Abreise aus seiner Heimat stellt aber Houbraken selber nicht als durchaus sicher hin, indem er wenig weiter unten schreibt: „Wir sehen also, daß Pieter Lastman, den wir 1581 geboren werden ließen, mit 24 Jahren bereits in Rom war, wenn wir annehmen, daß Thoman ihn im Jahre 1605 dort fand: doch das kann nicht als sicher angenommen werden, in Anbetracht des Umstandes, daß wohl auch einige der 15 Jahre, die Thoman in Italien gewesen ist, bereits verflossen sein konnten, ehe Lastman und Pijnas nach Italien kamen oder dessen Bekanntschaft machten". Oder man muß für den Fall, daß Thoman von Hagelstein wirklich erst 1605 seine Heimat verlassen haben, danach in Mailand, Genua und Neapel gewesen und dann in Rom mit Lastman, Elsheimer und Jan Pijnas zusammengetroffen sein sollte, annehmen, daß das alles in dem einen Jahre 1605 geschah, was freilich nicht sehr wahrscheinlich ist. Ebenso wenig lassen sich aber die Angaben zusammenreimen, daß Thoman, der nach Sandrart 1588 geboren sein soll, 1605, — also mit

*) Den Hinweis auf diese Notiz verdanke ich Herrn Direktor E. W. Moes in Amsterdam.

**) De groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen. II. Aufl. (1753), Bd. I., Seite 132. — Houbrakens Quelle ist J. Sandrarts Teutsche Academie (1675), Seite 296 bezw. Academia Nobilissimae Artis pictoriae (1683), Seite 288. Am ersten Orte heißt es: „ . . . hernachmals und Anno 1605 hat er [Th. von Hagelstein] sich nach Italien begeben . . . ".

17 Jahren — nach Italien kam, sich dort 15 Jahre aufhielt und „nach Elsheimers Tode, um den Gram über diesen Verlust eher zu zerstreuen, in sein Vaterland zurückkehrte", wenn dieser Tod Elsheimers nicht, wie früher angenommen wurde, um 1620, sondern nach den neuen Forschungen Dr. Fr. Noacks*) bereits am 11. Dezember 1610 eintrat, und daß Elsheimer vermutlich mit 18 Jahren, um 1595, nach Rom kam. Die Sache ist jedenfalls nicht genügend aufgeklärt, um Lastmans Heimkehr nach Holland danach sicher feststellen zu können.

Urkundlich nachweisbar ist Lastman jedenfalls erst wieder 1607 in Holland. Am 1. März und den fünf folgenden Tagen dieses Jahres fand in Amsterdam die Versteigerung des Nachlasses von Gillis van Coninxloo statt. Fast alle Künstler von Amsterdam, darunter auch Pieter Lastman, traten hier als Käufer auf. Ihre Namen wurden vom Sekretär wie üblich im Katalog notiert**). Lastman kaufte damals auch Farben und Malergerätschaften. Die hieran angeknüpfte Frage von Dr. Bredius und de Roever, ob man daraus schließen dürfe, daß er erst kurze Zeit wieder in der Heimat war, glaube ich nicht bejahen zu müssen, wenngleich die Möglichkeit, daß dem so ist, nicht auszuschliessen ist.

Aus dem ganzen folgenden Jahrzehnt fehlen eigentliche urkundliche Nachrichten über das Leben unseres Malers; dafür haben wir aber fast aus jedem Jahre bezeichnete und datierte Gemälde, durch die er sich in Amsterdam bald Ansehen und Ruhm verschaffte. Doch wäre in dieser Zeit das Jahr 1617 hervorzuheben, weil in ihm der junge Jan Lievens zu Lastman in die Lehre gekommen sein soll, um rund zwei Jahre, also bis etwa 1619, bei ihm zu bleiben***).

1618 finden wir Lastmans Namen samt denen seiner Freunde und Kunstgenossen in jener poetischen Liste berühmter Amsterdamer Maler vom Ritter Theodore Rodenburgh aufgezählt †).

Auf Lastmans Urteil als Kenner moderner italienischer Kunst mußte man damals auch Wert legen. Denn aus einer Akte vom

*) Kölnische Zeitung 1906, Nr. 1086; Gemälde-Katalog des Kaiser Friedrich-Museums 1906, Nachtrag (Seite 541).

**) Oud Holland, Bd. III. (1885), Seite 46.

***) Dr. C. Hofstede de Groot, Arnold Houbraken und seine „Groote Schouburgh", Seite 393.

†) Abgedruckt in C. E. Taurel, De Christelijke Kunst, XXIV, und in Oud Holland, Bd. III (1885), Seite 172.

25. November 1619 ersehen wir, daß er zusammen mit anderen ein Gutachten über die Echtheit eines Gemäldes von Caravaggio abgab. Da dies die Urkunde ist, welche die erste annähernd richtige Bestimmung seines Geburtsdatums ermöglichte und auch die Unterschrift Lastmans zeigt, sei sie hier wiedergegeben:

„Op huyden den 25 Novembris 1619 compareerden Mrs. Bernaerdt van Someren, out omtrent 47 jaren, Willem van den Bundel, out omtrent 43 jaren, Pieter Lastman, out omtrent 36 jaren, Adriaen van Nyeulant, out omtrent 33 jaren en Louys du Pret, out omtrent 30 jaren, alle gerenommeerde schilders wonende binnen deser stede; mij Notario bekent ende hebben by ware woorden in plaetse van eede solemnel ten versoeke van Jacob van Nyeulant, als last hebbende van Franchoys Seghers, wonende tot Antwerpen, getuygt, verclaert ende geattesteert waerachtig te wesen, dat het stuck schilderij, namentlijk een Crucificx van St. Andries, 't welck bij Franchoys Seghers voorn. van Pieter de Wit gecocht is, naer haer getuyges ooch ende beste wetenschap is een principael van Michael Angelo Caravagio, daer voren sy getuigen tselve stuck oock houdende, seggende oversulcs tselve stuck een principael van de voorsz. d'Angelo te wesen . . . . .*).

gez.: Bernaerdt van Someren Willem van den Bundel
Pieter Lastman
L. Pret Adriaen van Nieulandt

In allen bisher genannten Dokumenten wurde Lastman als in Amsterdam wohnhaft erwähnt, wo er sich auch — nach den folgenden Urkunden — bis zu seinem Tode aufhielt. Wenn man ihn in der älteren Literatur in Haarlem geboren sein und dort auch sterben ließ, so geschah das wohl nur deshalb, weil man ihn auf Grund der falschen Lesweise der Stelle bei van Mander zu einem Schüler von Cornelis van Haarlem gemacht hatte und der Einfachheit halber Haarlem auch als Geburts- und Sterbeort ansah.

*) Prot. Not. W. Cluyt.

Sind diese Notizen der alten Biographen so gut wie aus der Luft gegriffen, so steht es mit einer zuerst von Nagler gemachten Bemerkung über einen Aufenthalt Lastmans in Kopenhagen anders. Es heißt bei Nagler*) u. a.: „Von 1619—1620 malte er [Lastman] mit anderen zu Kopenhagen in der Schloßkirche**)". Waagen***) und Seubert†) haben diese Notiz auch gebracht. Nagler, der seine Quelle nicht nennt, hatte offenbar die Bilder in Schloß Frederiksborg nördlich von Kopenhagen im Sinn und folgerte aus ihrem Vorhandensein dort auch den Aufenthalt Lastmans und anderer Künstler, von denen in jenem Schlosse auch Gemälde waren, in Kopenhagen selbst. Dr. Bredius und de Roever erwähnen diese Notiz Naglers auch und verweisen dazu auf das von Vosmaer unter No. 30 seines Kataloges verzeichnete Bild der „Kreuztragung", das „se trouvait au château de Frédériksbourg á [!] Copenhague, brûlé en 1859". Den wirklichen Sachverhalt teilte mir in liebenswürdiger Weise Herr Karl Madsen in Kopenhagen mit: Lastman wird persönlich nicht in Kopenhagen gewesen sein. Er hat aber drei Bilder für den König Christian IV. gemalt, die zu einem Zyklus gehörten, der im sogenannten „Bedestol" (Betzimmer des Königs bei der Kirche im Schloß Frederiksborg) schmückte. [Nagler machte daraus die „Schloßkirche in Kopenhagen"]. Leider ist jenes interessante Zimmer samt seinen Malereien dem Brande von 1859 zum Opfer gefallen. Die Geschichte der Malereien dieses „Bedestols" ist kurz etwa folgende: Wir wissen, daß der in Helsingör 1569 geborene Maler Pieter Isaaksz, „Kamerschilder" Christians IV. von Dänemark††), in der ersten Hälfte des Jahres 1618 in Amsterdam für seinen König von dem Kunsthändler (?) Johan Letoir zwei Bilder von Lodevicus Vinsonius oder Lodovico Finsonio kaufte und nach Dänemark mitnahm†††). Er war in Amsterdam bekannt und sicher mit vielen der

*) Künstlerlexikon (1839).

**) Auch A. van Nieuland und W. van Valckert sollen nach Nagler um diese Zeit in Kopenhagen gewesen sein.

***) Handbuch (1862), Bd. I, Seite 302.

†) Allgemeines Künstlerlexikon (1878), Bd. II.

††) Obreens Archief, Bd. II, Seite 147.

†††) A. a. O., Seite 135 ff.

dortigen Maler befreundet *). Pieter Isaaksz war sicherlich auch der Vermittler zwischen den Künstlern, welche die zweiundzwanzig neutestamentlichen Darstellungen für Christians IV. „Bedestol" malen sollten. Denn der König selber notierte 1620 in seinem Schreibkalender: „Am 17. Dez. habe ich Peter Isak 1266 Rdl. in Spec. gegeben als letzte Zahlung für die Gemälde, welche in mein Zimmer auf Frederiksborg gekommen sind". Pieter Isaaksz selbst malte die „Verkündigung". Außerdem waren dafür tätig sein Schüler Adriaen van Nieuland, Werner van Valckert, Jan Pijnas und Lastman, sicher alles Freunde von Isaaksz. Von Pieter Lastman waren die „Anbetung der Könige", „Christus segnet die Kinder" und die „Kreuztragung". Sämtliche Bilder waren auf Kupferplatten gemalt und hatten dieselbe Größe wie die jetzt im „Bedestol" befindlichen Gemälde Carl Blochs. Wir haben daher keinen Grund anzunehmen, daß jene Künstler aus Holland eigens nach Dänemark reisten, um an Ort und Stelle zu arbeiten. Sie malten vielmehr in der Heimat die von ihnen verlangten Darstellungen in der angegebenen Größe auf Kupferplatten, die nachher in die Wände des „Bedestols" eingelassen wurden **).

Wir fahren nun fort in der Aufzählung der von Lastman Nachricht gebenden Urkunden, die nach dem Jahre 1620 zahlreicher werden.

Im Oktober 1623 trat Lastman bei einer gerichtlichen Erklärung, welche die Frau seines Freundes, des Malers Cornelis van der Voort abgeben mußte, als Zeuge auf ***).

---

*) Ritter Rodenburgh erwähnt ihn auch in dem oben schon zitierten Gedicht zufälligerweise (?) direkt nach Lastman. Wir finden ihn ferner auf der Auktion des Nachlasses von Gillis van Coninxloo am 1.—6. März (19. Jan. gibt von Wurzbach in seinem Niederl. Künstlerlex., Bd. I, Seite 327 an) 1607 in Amsterdam zusammen mit fünf Schülern, Jan Claesz, Huyg Pietersz, François Venant und „de Stomme" (Avercamp). Vergl. Oud Holland, Bd. III (1885) Seite 45/46.

**) Ueber dieses Betzimmer schreibt der dänische Kunstschriftsteller N. L. Höyen (Skriftes, Bd. I, Seite 233): „ . . . . . Die Werke von allen diesen Meistern, besonders so vorzügliche, wie hier waren, gehören jetzt zu den größten Seltenheiten der Galerien, warum schon im vorigen Jahrhundert Fremde auf die Bedeutung dieses Zimmers aufmerksam machten. . . . Es wäre nicht leicht, jedenfalls außerhalb Italiens, ein gleiches zu finden, wo Werke älterer Kunst zu einem so schönen Ganzen vereinigt waren". (Mitteilung von Herrn K. Madsen).

***) Oud Holland, Bd. III (1885), Seite 195.

Damit sind wir zu dem Zeitpunkt gekommen, in dem nach Annahme der meisten Forscher Rembrandt für sechs Monate das Atelier Pieter Lastmans besuchte. Ueber die genauere Festsetzung dieser Lehrzeit gehen die Ansichten freilich etwas auseinander. Das vorhandene Urkundenmaterial über Lastman bietet leider auch keine Anhaltspunkte für eine sichere Feststellung dieses Zeitabschnittes. Auf die scherzhafte Erfindung der Quittungsurkunde Pieter Lastmans von 1627*) braucht hier nicht eingegangen zu werden. Von Wurzbach hat in gutem Glauben in seinem Rembrandtartikel im Niederländischen Künstlerlexikon dies Jahr angenommen, dürfte im Supplementbande aber eine Berichtigung geben.

Bei der am 12. April 1625 erfolgten Verheiratung von Lastmans Schwester Agnietje mit dem Maler François Venant trat merkwürdigerweise keiner der Brüder als Zeuge auf**). Bredius und de Roever erklären das daraus, daß F. Venant wohl sicher ein Remonstrant war, während Pieter Lastman und seine Brüder wahrscheinlich römisch-katholisch geblieben waren***).

Das am 30. April 1625 zu Protokoll gebrachte Testament des Kupferstechers Nicolas Lastman, der zu dieser Zeit „sieck te bedde“ (krank zu Bett) lag und am 6. Mai auch schon begraben wurde, nennt Lastman neben den Kindern seines vor dem Jahre 1625 verstorbenen Bruders Jacob Pietersz Hardingh, neben seinem Bruder Zeeger Pietersz, dem Goldschmied, und seiner Schwester Agnietje Pieters als Erben†).

Am 19./20. April 1625 wurden zwecks Teilung des Nachlasses unter die Erben die hinterlassenen Mobilien der am 7. Dez. 1624 begrabenen Mutter versteigert. Dabei wurde aber vieles von den Kindern und Enkeln zurückgekauft. Der Erbschaftsteilungsvertrag zwischen den Brüdern Zeeger Pietersz, Pieter Lastman, der Schwester Agnietje und ihrem Manne Fr. Venant, sowie den Kindern des verstorbenen Bruders Jacob Pietersz, datiert vom 15. August 1625 und lautet:

---

*) Die Urkunden über Rembrandt. Erstes Supplement. Von M. C. Visser. Haag, 1906, Seite 3.

**) Oud Holland, Bd. IV (1886), Seite 20.

***) A. a. O., Seite 21.

†) Obreens Archief, Bd. VII, Seite 246.

Boedelscheiding tusschen:

1) Zeeger Pietersz
2) Pieter Pietersz Lastman
3) Agnietje Pieters & Françoys Venant
4) Zal. Jacob Pietersz kinderen onder voogdy van Willem Aertsz beneven 1—2, en 3 als erfgen. van Claes Pietersz huns overl. broeder te zamen erfgen. van Pieter Zeegersz en Barbara Jacobs beide vóór Claes gestorven hun ouderlyk (elterliches) goed bedraagt volgens taxatie 27008 —
de lasten afgetrokken 22637 gl.

Zeeger Pietersz krygt	huis St. Jansstraat	f 3800
Pieter Lastman „	huis Rusland	1750
„	Taksteeg	2500
	kostgeld van Pr. Lastman	64
„	van Claes Pietersz	21
	Pr. Lastmans schuld voor tin	43
	Egbert Cornz Tinnegeeters schuld mede voor tin	41
Agnietje Pieters krygt	huis St. Jansstraat over d'ootmoedige Coning	3400
erven van Claes Pieters krygen	huis Breestraat daer Barber Jacobs is overleden	3300
	huis Schoutensteegje	550
de minderj. kinderen krygen	huis d' Antyksche schaer	4000

15. Aug. 1625 *)

Am 20. August 1625 befindet sich Pieter Lastman unter den zahlreichen Künstlern, die auf der Nachlaßversteigerung des Cornelis van der Voort als Käufer auftraten. Mit diesem Künstler hatte Lastman — wie wir oben schon sahen — in freundschaftlichen Beziehungen gestanden. (Auf dieser Auktion war auch ein Original-

*) Register von Memorien Nr. 3, Seite 218—222.

gemälde von Lastman, das einen ziemlich hohen Preis erzielte, sowie eine Kopie nach Lastman.) Lastman ersteigerte da „drie vrouwen tronien“ (vielleicht sind das die später in seinem Inventar aufgezählten „drie tronien van Badens, als Venus, Juno en Pallas“) für 3.7 fl. und ein nicht näher beschriebenes Bild auf Leinwand für 1.11 fl. Aus einer handschriftlichen Beischrift im Katalog dieser Versteigerung ersehen wir auch, wo Lastman damals gewohnt hat: „over (gegenüber) de Suyderkerk“ *), die von Hendrik de Keyser von 1603—14 erbaut wurde.

Geheiratet hat Lastman nicht. Mit seinem Bruder Nicolas und der Mutter hatte er in jenem Hause zusammengewohnt und nach dem ziemlich zu gleicher Zeit erfolgten Tode dieser Beiden und der Heirat seiner Schwester änderte er seine Wohnung nicht. (Die Mutter wurde am 7. Dezember 1624 in der Oude Kerk in Amsterdam begraben; der Bruder Nicolas am 6. Mai 1625).

Ende der zwanziger Jahre litt Lastman viel unter Krankheit, ja so sehr, daß er 1628 bereits ans Sterben dachte und den Notar Lamberti zu sich kommen ließ, um seinen letzten Willen zum Vorteil seines Bruders und seiner Schwester, sowie der auch von Nicolas bedachten Bruderskinder und seiner Dienstmagd aufsetzen zu lassen. Der Notar Lamberti traf ihn krank im Bett liegend an, „doch zijn verstant ende uytsprack noch wel hebbende“. Das damals aufgesetzte Testament lautete:

1628 5. Maart. Not. L. Lamberti.

Pieter Lasman, schilder, poorter (Bürger) deser stede leggende sieck te bedde doch zijn verstant, memorie ende uytspraeck noch wel hebbende legateert aan zijn z (seligen) broeders kinderen:

Pieter Jacobsz tegenwoordig na Oost Indie zijnde	300 gl.
Jacob Jacobsz	800 gl.
Anna Jacobs	800 gl.
Weyntje Jacobs.	600 gl.
Cent Jacobsz.	600 gl.

te erven van de een op den ander. aan

*) Oud Holland, Bd. III (1885), Seite 203.

Haesje Theunis zyn dienstmaagt, als zy
op zyn sterfdag nog by hem dient. . . . 100 gl.
Voorts. in al zyne van ouders geerfde zoowel als zyne van hem zelve geconquestreerde goederen tot erfgenaam
Zeeger Pietersz zyn broeder en
Agnietje Pieters zyn zuster
goederen te erven van den een op den ander.
Hy woont Breestraat
getuigen Frans Fransz en Joost Damius.

Schlimmer sah es mit Lastmans Gesundheitszustand im folgenden Jahre aus, in dem er am 27. Februar wieder nach dem Notar verlangte, um das nachstehende Testament zu machen. Er lag da nicht nur krank zu Bett, sondern sprach auch sehr „becommerlyck". Die Namensunterschrift zeigt am besten, wie schwach er sich befand. Wahrscheinlich hatte er einen Schlaganfall gehabt.

1629 27. februari Not. L. Lamberti

Pieter Lastman, schilder, leggende sieck te bedde ende spreekende wat becommerlyck doch anderzins verstant ende vyff sinnen wel machtig synde legateert aan
Haesje Theunis, zyne dienstmaagt. . . 200 gl.
aan Pieter, Jacob, Wyntje en Cent Jacobsz (broederskinderen) ieder . . . . . 400 gl.
aan Anna Jacobs. . . . . 1000 gl.
benevens eene vry gunstige bepaling ter behoeve van de laatste, Agnietje, erfgenamen
Zeeger en Agnietje, erfgenamen
Zeeger executeur.

Hy woont Breestraat gez.: Pieter Lastman.

Aber auch von diesem Kranksein erholte sich Pieter Lastman sehr bald wieder. Am 2. März desselben Jahres bestätigt er jenes Testament durch folgenden Zusatz:

2. Maart 1629

Pieter Lastman, die als nu kloeck ende gesont geworden ende syn verstant, spraeck ende vyff sinnen volcomentlyck gebryckende was. Conformeert dit bovenstaande testament.
gez.: Pieter Lastman.

Lastmans Gesundheitszustand muß sich nun noch einmal so gebessert haben, daß er wieder an die Arbeit gehen konnte, wovon das 1630 datierte Bild in Stockholm Zeugnis gibt.

In diesem Jahre — am 27. Febr. — sehen wir ihn wieder ein Gutachten über eine Kopie von L. Vinçon *) nach einem Bilde von Caravaggio abgeben. Der betreffende Passus dieser Akte lautet:

> „Op huyden den 27. february 1630 heeft Sr. Charles de Coninck, Coopman tot Middelborch, vercocht aen Jacob van Nyeulant, die in coope aenneempt mits dezen een stuck schilderie, gedaen bij Mr. Louys Vinçon za: naer't principael gedaen by wijlen Michiel d'Angelo da Crawachy za: wesende een Uytdeelinge van de Paternoster aen de Preeckheeren, en dat ter somme van 600 guldens te betalen binnen 6 weecken of in 2 maenden ten langsten naerdat hem van Nieulant't voorsz. stuck gelevert sal sijn, met deze expresse conditie, dat tvoorsz. stuck schilderie sal moeten sijn t' selve stuck t' welck (als geseyt is) bij den voorsz. Louwys Vinçon is gedaen, t' welck sal staen ter judicature van Pieter Lasman, Adriaen Nieulant ende Franchoys Venant, alle schilders binnen deser stede. . ."

Wie wenig Lastman mehr an den Tod dachte, zeigt der Umstand, daß er am 28. Februar des Jahres 1631 noch ein Haus erwarb und zwar das in der (St. Anthonie) Breestraat an der Ecke des Zuiderkirchhofes gelegene Gebäude, „daer de Preeckstoel in de Gevel staet", d. h. sein Giebel war mit einer Kanzel geschmückt. Lastman bekennt sich an diesem Tage zu der Schuld von 3475 fl., wobei Cornelis Dankertsz Zeuge war, während Pieter Wijbrantsz und Hendrik Laerman (nicht Lasman, wie in Obrees Archief, Bd. VI, Seite 44 von Dozy geschrieben wird) vor den Schöffen für diese Summe Bürgschaft leisteten. Nach Vosmaer, der hierfür Scheltema, „Rembrandt", Ausgabe von 1866 (Seite 52/53) zitiert, haben ihm das Geld dafür geliehen Jacob Chevalier, Samuel Goin und Jacobus Gossius, Dr. med. Von diesen 3475 Gulden war ein Drittel innerhalb 14 Tagen, das zweite Drittel im Mai und der Rest am Lichtmeßtage zu bezahlen.

---

*) L. Vinçon ist bekannter unter dem Namen Lodevicus Finsonius; er war ein Nachahmer des Caravaggio, wurde geboren in Brügge um 1580 und starb in Amsterdam vor dem 16. Mai 1618. Bezeichnete und datierte Bilder von ihm in Aix, Arles, Andennes, Neapel; vergl. v. Wurzbach, Künstlerlexikon, Bd. I, Seite 534.

Am 13. Dezember des Jahres 1631 wurde Lastmans Schwester Agnietje begraben. Von den Geschwistern lebten nun nur noch der Goldschmied Zeeger Pietersz Coningh und unser Maler.

Aber er wurde nun auch wieder aufs Krankenlager geworfen und fühlte sich veranlaßt, durch seinen Notar Lamberti abermals Aenderungen in seinem Testament vornehmen zu lassen. Dieser suchte ihn am 13. Mai 1632 auf. Nicht mehr in der Wohnung in der Breestraat, sondern im Hause seines einzigen noch lebenden Bruders Zeeger Pietersz in der St. Jansstraat, wo der Kranke gepflegt wurde. Die Aenderung seines letzten Willens bestand darin, daß er diesen seinen Bruder und, falls dieser vor ihm sterben sollte, dessen Kinder zu Haupterben einsetzte mit der Bedingung, daß den Kindern seines verstorbenen Bruders Jacob Pietersz Hardingh ein Legat von einigen hundert Gulden zukommen sollte. Für Anna Jacobs Hardingh, die Jüngste und scheinbar sein Liebling, hatte er, wie auch die beiden letzten Male zuvor, mehr als das Doppelte dessen, was den anderen zugedacht war, ausgesetzt. Die Dienstmagd dagegen wird in diesem letzten Testament nicht mehr genannt. Sie war also nicht mehr in seinem Dienst oder inzwischen gestorben. Jene Legate sollten sich von dem einen auf den andern vererben, wenn sie kinderlos stürben. Ferner wurden noch die beiden Kinder seines Schwagers F. Venant bedacht.

Das Testament lautet:

> 1632. 13. Mei s' namiddags de klok omtrent half vyff d' Eersame Pieter Lastman, schilder, poorter dezer stede, uytspraecke noch wel hebbende ende volcomentlyck gebruyckende herroept alle vroegere testamenten speciaal dat op 27 februari 1629 voor Not. Lamberti noemt tot eenigen en universeelen erfgenaam zyn broeder Zeeger Pietersz en by voor overleden zyn kinderen, in alles, de goederen verbonden en onverbonden van zyn ouders gecomen niet binnen een jaar uitkeerende.
>
> aan Pieter Jacobsz
> Jacob Jacobsz
> Weyntjen Jacobs
> Cent Jacobsz

zyn Z. broeders kinderen elk 300 gl. van de een op de ander als zy kinderloos sterven en ter slotte op Zeeger Pietersz en Anna Jacobs 800 gl.

aan de twee nagelaten kinderen van zyne Z. zuster Agnietje Pieters geprocreert by Françoys Venant, mede schilder samen 2400 gl. Sterven zy echter vor hem dan zal Zeeger Pietersz dit erven, terwyl het geld nooit door Crediteuren zal mogen worden aangesproken.

Wie dit verband zal trachten los te maken, verbeurt zyn erfenis.

Gepasserd ten huize van Zeeger Pietersz in de St. Jansstraat, getuigen Pieter Anthonisz en Jacob Jansz Hollesloot

gez.: Pieter Lastman.

Außerdem beschloß Lastman, sein Hab und Gut noch bei seinen Lebzeiten inventarisieren zu lassen. Am 7. Juli 1632 wurden die in der Breestraat gebliebenen Sachen Lastmans durch den Notar Lamberti im Beisein der Frau des Zeeger Pietersz gebucht. Es war ein nicht unansehnlicher Nachlaß, aus dem im folgenden nur die auf Kunst Bezug habenden Dinge aufgeführt werden sollen:

1) Drie tronien van Badens, als Venus, Juno en Pallas.
2) Drie lupertgens (kleine Leoparden).
3) Een lantschapge van Claes Moeyaert.
4) Galeytgens (kleine Galeeren) nae de Jonge Vroom gedaen.
5) Een groot stuck van Daniel in de leeuwenkuyl.
6) Vier evangelisten van Jacob Jordaens.
7) Paulus bekeeringh van Pieter Lastman met ebben lijst (Ebenholzrahmen).
8) Een graflegging van Pieter Lastman met een groote ebben lijst.
9) Een crucifix.
10) Een conterfeytsel (kleines Porträt) van Goltzius.
11) Een St. Franciscus van Pieter Lastman met een ebben lijst.
12) Een boerenkermisge van Grimmer.
13) Een lantschapgen van Pr. Lastman.
14) Zes oude manstronien.
15) Een crucifix.

16) Een paertschilderij (Pferdebild).
17) Een fruytmaandje met vogeltjens.
18) Een Ossenhooft (Ochsenkopf).
19) Een ront conterfeytsel van Joan van Oldenbarnevel.
20) Een schilderij van de rijckdom.
21) Een lantschap van Tobias van Govaert (Jansz).
22) Een fruytschilderij van van Essen.
23) Een lantschapgen St. Franciscus van Pr. Lastman.
24) Een crucifix van Palmhout (Palmholz).
25) Een vrouwentronie op een ovael van Badens.
26) Een hontgen van Pieter Lastman.
27) Een Ste. Peter met 't swaert.
28) Een groot bancket.
29) Een contrefeytsel van Claes Lastman.
30) Een contrefeytsel van Cales Oom.
31) Een out manstronie.
32) Een Emaus gedootverft (angelegt).
33) Lastmans contrefeytsel, gedootverft.
34) Een kleyn sacrefysie, gedootverft.
35) Een vrouwe tronie.
36) Een tronie van Jan Pietersz.
37) Een crucifix van Pr. Lastman.
38) t' Vroutje aen de put van Lastman beyde mit ebbenlijsten.
39) Een cameeltgen van Savery.
40) Een Tobiasgen van Claes Moeyaert.
41) Een copytgen van een ram (Widder) en geyten (Geißen).
42) Een doeckgen van rammen en bockgens.
43) Twee ossenhoofden op een doeck.
44) Een doodmanstronie (Kopf eines toten Mannes) van Poerbus.
45) Een conterfeytsel van Pr. Lastman met een achtkanten ebben lijst.
46) Een jongenstronie.
47) Een groote Ecce Homo.
48) Een Jeronimus.
49) Een schilderij van Paulo en Barnabé (Etwa das berühmte Lastman'sche Bild?)

50) St. Jans doopsel bij Lastman gedaen (gemacht, gemalt).
51) Een Samaritaen bij Lastman.
52) Magdalena, na Jan Tengnagel.
53) 4 Evangelisten, copie na Jordaens.
54) Een Joseph en Maria met Jesu van Lastman.
55) Een copie nae de graflegging van Lastman.
56) Een drie coningen.
57) Een schilderij van Jacob.
58) Een schilderij van Haman.
59) Een luypaertgen met verscheyde beestens.
60) Verschejde vogeltgens, copie in een bortgen.
61) Een ossenhooft met 2 honden op een doeck.
62) Eenige paertshoofde.
63) Een pauw, een oude manstronie, een pompoentje (kleine Melone oder Kürbis), een cocodril, een gaytge.
64) Een gedootverft lammetje, een copytge van een pauw en pauwinnetje.
65) Twee bockgens, een bos druyven, een gansgen, een hontgen een osgen.
66) Een cleyn hontge, een hanengevecht, 6 gedootverfte bortgens, eenige gevolde doeken, 9 penselen, een groote lijst.
67) Een geboetseerde (modelliert) tronie van Marco Aurelio.
68) 2 tronien van playster (aus Gips).

Op 't Cantoor

69) Een groot Kunstboeck met printen.
70) Een doos met slechte lack en schoone smalt.
71) Een doos vol teyckeningen van peerden met wat andere printen.
72) Een deel roô (rote Kreide) teyckeninghen van Pieter Lastman.
73) Omtrent 150 boecken; een pongiaert (Dolch).
74) Verwen, als schoone blauwe assenschytgeel, slachgout, pinckeler enz.
75) Thien boeck met teyckeningen.
76) Eenige gedruckte printen. droge verwen, heel schoon lack enz.
77) Een roemer gesneden: Alte met een reys.

Von der letzten Krankheit hat sich Lastman wahrscheinlich nicht wieder erholt und er ist wohl auch nicht mehr in seiner Wohnung in der Breestraat gewesen. Er starb im Frühjahr 1633. Am 4. April wird seine Leiche von der St. Jansstraat aus um $1^1/_2$ Uhr unter dem Geläute der großen Glocke — wofür 17 fl. bezahlt wurden — zu Grabe getragen. Im Grabbuch der Oude Kerk ist unterm 4. April 1633 zu lesen: Pieter Lastman, compt uyt Synt Jansstraet, en is andertvier met de groote Klock beluyt . . . . f. 17.

*

Pieter Lastmans äußere Erscheinung hatte Thomas de Keyser in einem heute leider verschollenen Gemälde festgehalten. Es gibt auch keinen Stich danach. Nur die sechs Verse sind bekannt, die Joost van den Vondel als Unterschrift zu jenem Porträt gedichtet hat. Sie lauten:

OP PETER LASTMAN
DEN APELLES ONZER EEUWE

De geest van Peter voer in 't ordineren spelen,
En volghde vrouw Natuur op doeken en pannelen,
Zyn kunstgetuigen. Toon, wie 't oordeel stryken kan,
Of Lastman Fenix was, of Rubens zyn genan.
De Keizer heeft hem dus den ommetrek gegeven:
Maar anders tekend hy zich in zyn kunst naer 't leven.

Zu deutsch:

AUF PIETER LASTMAN,
DEN APELLES UNSERES JAHRHUNDERTS

Der Geist von Peter vergnügte sich mit Komponieren
Und folgte Frau Natur auf Leinwand und auf Holz,
Den Zeugen seiner Kunst. Zeige, wer das Urteil fällen kann,
Ob Lastman Phönix war, oder Rubens, sein Namensvetter.
De Keyser hat ihn so äußerlich im Bilde festgehalten,
Aber anders zeichnet er sich in seiner Kunst nach dem Leben.

Nach J. van Lennep*) sollen diese Verse Vondels gegen 1649 entstanden sein. Van Lennep bemerkt dazu, daß der Dichter sie in

*) „De Werken van Vondel in verband gebracht met zijn leven . . . Amsterdam, 1859.

diesem Jahre gelegentlich des Todes von Lastman in Haarlem verfaßt habe. Im Anschluß hieran wurden — wie Vosmaer mitteilt*) — von dem Haarlemer Archivar A. J. Enschede hierüber Nachforschungen angestellt; die Durchsuchung der Sterberegister von 1640 bis 1650 blieb jedoch ergebnislos. Weder sie, noch die Tauf- und Heiratsregister enthielten den Namen unseres Malers. Deshalb schied schon Vosmaer Haarlem als Geburts- und Sterbeort Lastmans aus und schloß sich der gewöhnlichen Ueberlieferung, die Amsterdam dafür nannte, an. Zu seiner Zeit haben aber auch die in Amsterdam angestellten Nachforschungen zu keinem sicheren Ergebnis geführt, sodaß er als Todesdatum Lastmans das Jahr 1649 nur bedingtermaßen beibehielt.

Beruht die Datierung jener Vondel'schen Verse auf das Porträt Lastmans durch van Lennep in erster Linie auf der Annahme, daß sie anläßlich des — angeblich — 1649 erfolgten Todes Pieter Lastmans gedichtet worden seien, so ist die Richtigkeit ihrer Datierung auch in Frage gestellt. Stützte sich van Lennep dafür aber mehr auf stilistische Gründe, so halten wir uns zur Uebung einer Kritik an der Datierungsfrage dieser Verse für nicht zuständig. Jedenfalls können die Verse ebensogut zu Lebzeiten Lastmans gedichtet worden sein, wie einige Zeit nach seinem Tode. Wahrscheinlicher ist vielleicht noch das letztere.

*) „Rembrandt . . . . . ", Seite 80.

Jacob Pietersz
getauft 20. Febr. 1575

Jacob Pietersz Hardingh
get. 9. Juli 1576; † vor 1625
verheiratet mit
Grietge Centen.

Zeeger Pieter
Coningh
geboren 1578
verheiratet mit
Giertje Cornelis

Pieter Jacobsz
geb. 1597

Weyntje Hardingh
geb. vor 1599
† vor 1637
verheiratet mit
Theunis Roelofsz

Grietje Theunis
verheiratet mit
Hendriksz Hardingh

Jacob Jacobsz Hardingh
geb. 1603
† vor 1637
verheiratet mit
Judit van Balen

Dirk Jacobsz Hardingh
geb. 1605
† vor 1621

Weyntje Centen Hardingh

Cent Jacobsz Hardingh
geb. 1610
tot 1656

Pieter Centen Hardingh

Anna Hardingh
geb. 1612

Grietje Centen Hardingh

Clementia Zeege
verheiratet mit
Dirk Venneko

Pieter Lastmans

Zeeger Pietersz

Pieter Zeegersz † um 1603 verheiratet mit Barbara Jacobs	Clementia Zeegers

Pieter Pietersz Lastman geboren 1583; † 1633	Claes Pietersz Lastman geb. 1586; † 1625	Dirk Pietersz	Agnietje Pieters geb. 1595; † 1631 verheiratet mit François Venant

Pieter Zeegersz Lastman	Zeegers verheiratet mit Eugenius Fonteyn

François Venant † 1633	Pieter Venant † 1633

DIE KUNST PIETER LASTMANS

Künstlerischer Entwicklungsgang, dargestellt auf Grund der erhaltenen Gemälde

I

Über der frühesten künstlerischen Tätigkeit Pieter Lastmans liegt, wie es so oft bei Künstlern der Fall ist, völlige Dunkelheit. Von Bildern, die er als junger angehender Künstler, vor seiner Reise nach Italien, gemalt hat, ist nichts mehr erhalten bezw. nicht mehr bekannt oder erkannt. Und doch muß Lastmans Talent schon ziemlich frühzeitig die Aufmerksamkeit der Kenner auf sich gelenkt haben, wie aus Carel van Manders bekannter Notiz „Pieter Lastman, daer goede hope toe is, wesende nu in Italie" hervorgeht. Wir können nur indirekt durch die Vergegenwärtigung des Kunstkreises, in den der Jüngling durch seinen Lehrer Gerrit Pietersz Sweelinck eingeführt wurde, darauf schließen, nach welcher Richtung hin seine ersten zeichnerischen und malerischen Versuche geleitet wurden, und in welcher Weise etwa sie sich wohl äußern mußten.

Gerrit Pietersz Sweelinck war nach dem Urteil van Manders*) ein guter Maler und ausgezeichneter Glasschreiber, „wonderveerdich en aerdigh van handelinge, dat men zijns ghelijcke in zijn tijt qualijck hadde weten te vinden". Leider können wir uns hier auch nicht so sehr an Gerrit Pietersz selbst halten, von dessen Werken so gut wie nichts mehr auf uns gekommen ist, sondern wir müssen wieder auf dessen zwei Lehrer zurückgehen, von denen uns der eine dann aber mitten in jenes Milieu hineinversetzt.

*) Het Schilderboeck, Haarlem, 1604, Seite 294a.

Der erste Lehrer von Gerrit Pietersz war Jacob Lenarts, von dem jedoch gar keine Gemälde mehr erhalten sind. Sein zweiter Lehrer war Cornelis Cornelisz van Haarlem, zu dem er durch Fürsprache des Jacob Rauwert*) in die Lehre gekommen ist**). Bei diesem und nachher noch während seines Aufenthaltes in Haarlem wird Gerrit Pietersz sich die Fertigkeit in der Darstellung nackter Figuren angeeignet haben, wegen der er früher gerühmt wurde. Und vom Stil des Cornelis van Haarlem wird er auch nicht sehr abgewichen sein, sodaß wir zur Veranschaulichung des Kunstkreises, in den der junge Pieter Lastman kam, an die Werke des Cornelis Cornelisz, des „manieriertesten der Manieristen, des akademischsten der Akademiker" (Woltmann und Woermann) erinnern dürfen, durch die jener seiner Zeit hochberühmte Akademikerkreis in plastischer Deutlichkeit vor unser Auge gerufen wird: das heißt die Kunst der Hendrik Goltzius, Carel van Mander, denen dann wieder die Utrechter Schule als Pendant gegenüberzustellen wäre: die Bloemaert, Honthorst, Uytenwael. Sie alle sind uns nicht nur durch zahlreiche Gemälde, sondern auch aus eigenen Stichen und solchen der Goltziusschüler, Jacob de Gheyn, Jan und Harmen Muller, Jacob Matham, Jan Saenredam wohl bekannt.

Aus Carel van Manders lobender Erwähnung unseres jungen Malers dürfen wir wohl mit Recht mutmaßen, daß Lastmans Kunst sich zunächst ganz in dieser Richtung bewegte, die van Mander selbst vertrat. Es ist nun nicht nötig, daß wir uns hier auf eine genaue Analyse dieses manierierten Stiles einlassen. Besonders des Cornelis Cornelisz' Werke begegnen uns in den Galerien häufig und prägen sich leicht dem Gedächtnis ein.

Für diese auf dem Studium der Antike und Michelangelos beruhende erste Schulung in Holland war der natürliche Abschluß der Lehrjahre die Reise nach Rom, die Lastman im Jahre 1603 angetreten haben wird. Aus diesem Jahre stammen die frühesten erhaltenen Arbeiten von seiner Hand, die durch einen glücklichen Fund von Dr. A. Bredius 1882 ans Licht gebracht wurden.***) Es sind zwei

*) Obreens Archief, Bd. I, Seite 34.

**) Van Mander, a. a. O. Seite 293a; H. E. Greve, De bronnen van Karel van Mander, Haag (1003), Seite 156,

***) Vergl. Amsterdamsche Courant vom 19. Okt. 1882, Zeitschrift für bildende Kunst, 1883, Seite 409 und Oud-Holland (1886), Bd. IV, Seite 147.

lavierte Federzeichnungen mit je einer Jünglingsfigur. Beide tragen die volle Bezeichnung P. Lafman 1603. Landschaft und Tracht weisen darauf hin, daß die Blätter außerhalb Hollands entstanden sein müssen. Auf dem einen kommt uns der junge Mann in einem bis zu den Knien reichenden ziemlich weitärmeligen hemdartigen, in der Mitte gegürtetem Rock aus dünnem Stoff, der am Hals noch ein Untergewand sehen läßt, mit einem Wanderstab in der Linken entgegen geschritten. Die Füße sind bloß, um den Kopf ist turbanartig ein Tuch geschlungen. Auf dem andern Blatt steht derselbe junge Wanderer in gleichem Kostüm vor uns, nach links gewandt und den Kopf nach vorn drehend. Beide Male befindet er sich auf einem Weg, der nach hinten hinab an eine von Segelfahrzeugen belebte Meeresbucht führt, deren Ufer sich zu steilen Bergen erheben. Der Gesichtstypus des dargestellten jungen Mannes hat etwas Eigentümliches: große runde Augen und eine an ihrem Ende etwas breite Nase. Der Mund ist durch die etwas vorgeschobene Unterlippe ziemlich häßlich. Im Gegensatz zu den runden Backen ist das Kinn sehr spitz. Die Blätter sind flott mit Feder in Sepia gezeichnet und mit dem Pinsel hellblau leicht laviert. Die Zeichnung als solche verrät noch den Anfänger. Die Gewandfalten sind etwas unklar mit dünnen Strichen angegeben, und nur die Konturen hat der 20jährige Zeichner, gleichsam als wollte er dadurch die in der zarteren Strichführung liegende gewisse Unsicherheit verwischen, dick und kräftig nachgezogen. Die beiden Blätter sind wohl als Gelegenheitsarbeiten zu betrachten und haben Porträtcharakter. Entstanden sind sie, wie das darauf gesetzte Datum lehrt, im Jahre 1603, wohl sicher auf der Reise nach Italien, aber, wie sich aus dem Charakter der Landschaft ergibt, noch nicht in Rom selbst. Sie bilden somit nicht nur die erste uns bekannte und beglaubigte Arbeit Lastmans überhaupt, sondern auch eine solche, die noch unberührt ist von den direkten Eindrücken und Einflüssen, die auf den jungen Künstler in Rom einstürmen sollten.

Welcher Art waren diese Eindrücke und Einflüsse? Was zog den in der Haarlemer akademischen Schule herangebildeten jungen Mann hier in Rom zunächst und am stärksten in seinen Bannkreis? Die Antwort auf diese Frage gibt der Name Elsheimer, in dessen Freundeskreis der neue nordische Ankömmling bald Aufnahme fand.

Rein äußerlich betrachtet ist das leicht zu begreifen, daß der Holländer sich dem Kreise der Landsleute*) anschloß. Nicht so ohne weiteres ist zu erklären, daß Elsheimer auch als Künstler zunächst die stärkste Wirkung auf Lastman ausübte, der doch nach Rom gekommen war, um die antike und klassische Kunst, vor allem Michelangelo an Ort und Stelle zu studieren, nicht aber moderne Italiener oder gar Deutsche! Um sich darüber klar zu werden, müßte man eigentlich die Stellung, die Elsheimer zu jener Zeit in Rom einnahm, einer ausführlichen Betrachtung unterziehen. Das ist jedoch eine Arbeit, die für sich allein schon umfangreiche Studien beansprucht, die aber noch aussteht. Bis jetzt wurde durch Bode wohl die Kunst des „römischen Malers deutscher Nation" sowie sein weitgehender Einfluß auf die holländische Malerei des XVII. Jahrhunderts dargelegt**), aber noch nicht wurde Elsheimers Verhältnis zu den zeitgenössischen italienischen Kollegen in Rom, das damals der Schauplatz eines hochinteressanten und bewegten Kunstlebens war, zum Gegenstand einer eingehenden Untersuchung gemacht.

Innerhalb der italienischen Kunst, die um die Jahrhundertwende in zwei sich aufs heftigste befehdende Lager geteilt war, in Eklektiker und Naturalisten, mußte die Elsheimersche Kleinkunst eine ganz besondere Stellung einnehmen. Das, wodurch sich diese von der Kunstweise der anderen unterschied, war geeignet, bei den Zeitgenossen Aufsehen zu erregen. E. Koloff hat in seiner Studie über Rembrandt in feinsinniger und prägnanter Weise diesen Gegensatz zwischen Elsheimer und den italienischen Künstlern in Rom skizziert: „Elsheimer ist der Vater der eigentlichen Klein- und Feinmalerei, womit er zu seiner Zeit so allgemeines Aufsehen erregte, daß nach Sandrarts Versicherung in Rom von Nichts als von Elsheimers neu erfundener Kunst im Malen geredet wurde. Das neue der Elsheimerschen Manier bestand nicht bloß in der Beleuchtung und technischen Behandlung, sondern auch in der Auffassung. Mit der pikanten Art, die Bilder zu beleuchten und bis ins Einzelnste sorgsam auszuführen oder geistreich anzudeuten, verbindet Elsheimer eine originelle Weise, die biblischen und mythologischen Gegenstände aufzufassen. Genreartiges und landschaftliches wirken zusammen und vereinigen sich zu einem

*) Damals rechnete man die Niederländer auch zu den Deutschen.

**) Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen, 1890, und „Studien", Seite 231 ff.

eigenen Ganzen. Diese bis dahin unerhörte oder wenigstens unbeobachtete Auffassungsweise stand in schnurgeradem Widerspruch mit der strengen stilistischen Historienmalerei in dem Sinne der römischen und florentinischen Schule zur Zeit Raffaels und Michelangelos. Und es war wie eine Ironie des Schicksals, daß die Kabinetskunst ihre ersten Blätter und Blüten eben da trieb, wo die monumentale Kunst ihre höchsten Triumphe gefeiert hatte. Dem ganzen Jahrhundert wurde es in der Schale seiner Kultur zu eng; es pickte eben überall durch und kroch aber nicht überall durch."

Dieser deutsche Künstler wurde in Rom der eigentliche Lehrmeister unseres Malers. Nicht als ob Lastman direkt Elsheimers Schüler wurde: der junge Künstler fühlte sich nur besonders stark angezogen von der für ihn gänzlich neuen Kunstweise des nordischen Landsmannes. Wie schon angedeutet, mußte das für Lastman einen Zwiespalt ergeben, denn er war doch eigentlich in anderer Absicht nach Rom gezogen: um sich (als Manierist) an den Werken der Antike und Michelangelos weiterzubilden. Aber die Anziehungskraft, die von des Deutschen Werken ausging, siegte. Es mußte schließlich auch so kommen, und Lastman war nicht der einzige, dem es so ging. Der Umgang mit Elsheimer konnte für ihn aber auch nach einer andern Seite ersprießlich werden. Elsheimer selbst war nicht mit geschlossenen Augen an den klassischen Meistern Italiens vorübergegangen. Er selbst hatte deren Werke wohl studiert — vor allem Raffael, dann Correggio und Mantegna — und selbstständig verarbeitet. Seine Anschauungen und seine Fingerzeige in Betreff solcher Studien, derentwegen Lastman aus Holland nach Rom gekommen war, konnten diesem letzteren nur von Nutzen sein. Denn über Lastman mag angesichts der Fülle überwältigender Kunstwerke größten Stiles wohl ein etwas beklommenes Gefühl gekommen sein, als sei er dieser Größe der Formensprache allein doch nicht ganz gewachsen. Und wenn er sich daher zunächst in Elsheimers künstlerische Ausdrucksweise vertiefte, so ist das innerlich erklärlich. Wichtig ist, das Lastmans Aufmerksamkeit damit zugleich mehr auf Raffael hingelenkt wurde, während die Haarlemer „Akademie", deren Schüler er war, vor allem auf Michelangelos Kunst weiter baute.

Elsheimer war fernerhin auch derjenige, der Lastman den Weg weisen konnte bei der Frage, wie er sich zu den damals um die

Jahrhundertwende in Rom tätigen Künstlern stellen sollte. Wie sollte er sich den Manieristen gegenüber verhalten, denen er nach seiner Schulung am nächsten stand? wie zu den an Boden mehr und mehr gewinnenden Eklektikern? wie endlich zu den Naturalisten? Hielt er sich doch gerade zu einer Zeit in Rom auf, wo der Manierismus nach und nach langsam zurückgedrängt wurde, als die ihn zersetzenden Elemente — von Bologna aus — auch in Rom Einfluß, wenn auch nicht dauernden erlangten. Agostino und Annibale Carracci malten damals gerade ihre berühmten Fresken im Palazzo Farnese (Agostino bis 1600, Annibale bis 1607/08), ein Auftrag, bei dem die Hauptvertreter des römischen Manierismus, Federigo Zuccaro (gest. 1609) und der Cavaliere d'Arpino übergangen worden waren.

Wie gesagt, es war aus verschiedenen Gründen wesentlich, daß Lastman bei einem Künstler wie Elsheimer in Rom Anschluß finden konnte. Und es ist angesichts dieser Verhältnisse auch wieder begreiflich, wenn Lastman nicht der einzige war, auf den Elsheimer befruchtend einwirkte. Lastman fand andere Landsleute bereits in Rom als Anhänger und Freunde Elsheimers vor, andere kamen später neu hinzu. Es bildete sich in Rom jener für die Entwicklungsgeschichte der holländischen Malerei so bedeutsame Kreis nordischer Künstler mit Elsheimer als seinem Mittelpunkt. Die meisten dieser Maler waren nun freilich von Natur aus nicht Künstler genug, um sich auch innerlich von ihrem Meister und Freund dauernd und tief genug befruchten zu lassen. Sie übernahmen vielfach von ihm nur Aeußerlichkeiten, indem sie sich die Mühe der eigenen Ummünzung der großen italienischen Kunst in ein kleineres Format ersparten. Und wenn sie dann wirklich auch selbst vor den italienischen Originalen ihren Studien oblagen, so sahen sie doch nicht mehr unbefangen. Und ebenso wie sie, die Niederländer, dem deutschen Elsheimer nicht ganz in seine Kunst nachfolgen konnten, so vermochten sie noch weniger innerlich die Größe der italienischen Kunst, wie sie aus der Natur heraus in italienischem Geiste entwickelt worden war, zu begreifen. Sie sahen nur die nackten Ergebnisse, die sie äußerlich als Rezept benutzten. Kein Wunder, daß sie dann wieder mehr oder weniger im schematischen Verwenden der angelernten Aeußerlichkeiten die große Kunst verflachten. Aber — und das ist für ihre nachherigen Erfolge in der Heimat wichtig: sie machten sie in den Nieder-

landen dem größeren gebildeten Publikum mundgerecht. Und durch die Uebertragung in ein kleineres Format schufen sie Wanddekorationen oder Altarstücke in Tafelbilder zum Schmucke holländischer Wohnzimmer um. Das gerade ist für diese Gruppe italienisierender Meister, die die Blütezeit der holländischen Kunst des XVII. Jahrhunderts einleiten, besonders interessant, daß sie durch ihren Aufenthalt in Rom die schon vorher durch die Akademiker aus Italien herübergebrachte äußere Form so weiter gestalteten, daß es gewissermaßen nur noch der Kraft eines von innen heraus schaffenden wirklichen Künstlers bedurfte, die in ihr ruhenden neuen Elemente zu beleben, in ihnen in nordischer Weise seelische Empfindungen zum Ausdruck zu bringen, wie es in Italien zuerst die Eklektiker Carracci und auch der Naturalist Caravaggio nach italienischer Art getan hatten. Das war das Neue und entwicklungsgeschichtlich wichtige in Italien, daß die im leeren Manierismus angelangte Kunst innerlich beseelt wurde. Die Bedeutung der Vor-Rembrandtischen Historienmaler ist ähnlich, wenn auch nicht so weit gehend: sie leitet zunächst erst aus dem krassen Manierismus der Haarlemer Akademie über in eine natürlichere Auffassungsweise und bildet so den Boden, auf dem eine Weiterentwicklung der nationalen holländischen Kunst wieder möglich wurde.

Der Anteil, der bei diesem Entwicklungsprozeß auf Lastman fällt, wird sich am besten beurteilen lassen, wenn wir bei der chronologischen Betrachtung seiner Werke und der sich daraus ergebenden Darstellung seines eigenen künstlerischen Entwicklungsganges uns auch noch klar zu machen suchen, wo und wie die Verbindungsfäden zwischen ihm und der Kunst, die in Italien auf ihn einwirken konnte, geknüpft worden sind.

Die frühesten Werke nach den beiden oben besprochenen Zeichnungen von Lastman, die wir noch besitzen, lassen uns deutlich erkennen, wie stark der Einfluß war, den auf ihn Elsheimer in Rom ausgeübt hat. Einigen der aus dieser Periode erhaltenen wenigen Gemälde vermögen wir sogar fast eine ähnliche Sympathie wie denen von Elsheimer selber entgegenzubringen.

Bevor wir jedoch zur genaueren Betrachtung dieser frühen Gemälde übergehen, haben wir kurz eine im Amsterdamer Rijksprentenkabinet befindliche Reihe von zwölf Kostümstichen zu erwähnen,

deren erstes Blatt außer der auf die Darstellung bezüglichen Unterschrift „Habiti della Nobiltá di Fiorenza“ die Verleger und den inventor nennt: I. Covens et C. Mortier Exc., P. Lasman inven. Die anderen elf Blätter haben folgende Titel: 2. Milanesi, 3. Paesani di Genoa, 4. Il Corso, 5. Sardegni, 6. Ornamenti delli Contadini di Sicilia, 7. Contadina di Lombardia, 8. Habiti delle Gentildonne Venetiano, 9. Vestimento della Juventú Romana, 10. Donzella di Frascati, 11. Nettunesa, 12. Napolitani.

Dargestellt sind auf jedem Blatt meist eine männliche und eine weibliche Figur in der entsprechenden Tracht. Sie nehmen fast die ganze Fläche der ca. 16,7×11,5 cm großen Blätter ein. Im Hintergrund ist dann meistens noch eine Landschaft von italienischem Charakter, vielfach mit Ruinen, angedeutet. Die Zeichnung der Figuren ist, besonders was die Extremitäten betrifft, nicht sehr geschickt und in den Verhältnissen nicht immer gelungen. Jedenfalls haben die Blätter keinen künstlerischen Wert und bieten für die Behandlung des Entwicklungsganges unseres Malers kein wesentliches Moment, zumal uns auch nicht die Vorzeichnungen selbst erhalten sind, sondern nur die darauf beruhenden Stiche. Auch bleibt die Frage offen, ob die Ausführung der Stiche von einem italienischen oder von einem niederländischen Stecher herrührt, und ob die Blätter vornehmlich für Italien oder für Holland bestimmt waren. Die Technik der Stiche scheint mir freilich auf Italien hinzuweisen ebenso wie auch die italienischen Unterschriften. Höchstwahrscheinlich stammen die Vorzeichnungen aber aus der Zeit des Aufenthaltes Pieter Lastmans in Italien.

Bei der Betrachtung dieses frühen, wesentlich durch Elsheimer gebildeten Stiles von Lastman gehen wir von einer allerdings auch nur noch in einem Stich von Nicolas Lastman erhaltenen, aber durch die darauf befindliche Unterschrift und Jahreszahl als authentisches Werk Pieter Lastmans aus dieser frühen Zeit gesicherten Komposition *Christus im Garten Gethsemane* aus. Das Blatt trägt in seinem ersten Zustand die volle Namensunterschrift und die Jahreszahl: „Petr. Lastman inven. Nicola Petri sculps. Ao 1608.“ Die Vorlage, wahrscheinlich doch ein Gemälde, wurde also von Pieter Lastman im Jahre 1608, vielleicht auch schon früher ausgeführt. In einer Mondscheinlandschaft liegen im Vordergrund die drei Jünger, jeder

in einer charakteristischen Pose — allerdings ohne engeren kompositionellen Zusammenhang. Sie lassen mit aller Deutlichkeit die dafür gemachten Einzelstudien nach dem Modell erkennen. Den Mittelgrund nimmt links die im Gebet kniende Christusfigur ein, vor der inmitten einer Cherubimglorie zwei Engel mit den Marterwerkzeugen in Wolken erscheinen. Rechts am Rande steht ein knorriger Eichenstamm, dessen Fuß von einem großblättrigen Kürbisgewächs, an dem auch eine große birnenartige Frucht sichtbar ist, umrankt wird. Im dunkeln Hintergrund sehen wir den von Judas geführten Zug der Kriegsknechte mit Lanzen und Fackeln sich heranbewegen. Dahinter erhebt sich die Stadt und darüber steht der von Wolken halb bedeckte Vollmond. Die Gesichtstypen der Hauptfiguren weisen normale Züge auf. Johannes liegt zuvorderst im tiefen Schlaf der Jugend. Das von langen Locken umrahmte Haupt ist zurückgelehnt. Die Stirn ist hoch, die Nase schlank und gerade, der Mund leicht geöffnet. Gesicht und Haartracht haben viel Aehnlichkeit mit Christus, nur trägt dieser noch einen Bart und erscheint dadurch etwas älter. Links schläft Jakobus in sitzender Haltung, den Kopf nach links geneigt und auf die Hand gestützt. Auch er ist jugendlich, hat kurzes dunkles Haar und macht den Eindruck eines gutmütigen Menschen. Rechts hinter Johannes sitzt Petrus, die Hände — die bei ihm wie bei den anderen recht groß ausgefallen sind — über dem zwischen den Knien lehnenden Schwert gefaltet. Sein Kopf ist besonders charakteristisch: hohe Stirn, scharf geschnitte Nase, etwas vorspringendes Kinn und gestutzter Vollbart, der die Linie des Unterkiefers deutlich wiederholt. Er hat eine Glatze, aber an den Seiten und am Hinterkopf noch Haare. Prägen wir uns dann noch einige Eigentümlichkeiten in der Formation der Bäume ein, wie den rechts befindlichen Eichenstamm und hinten die paar kahlen Zweige, an denen gleichsam Fäden herabhängen (worauf allerdings nicht allzugroßes Gewicht gelegt zu werden braucht), inmitten der sonst voll belaubten Bäume, so dürften wir einige Anhaltspunkte haben, um die Hand des jungen Lastman in anderen Arbeiten wiederzuerkennen.

Wir müßten nun versuchen zu untersuchen, wie sich diese Darstellung im Einzelnen zu den Werken Elsheimers verhält. Da hätte ein dasselbe Thema behandelndes Gemälde von Elsheimer beste Dienste leisten können. Leider ist ein solches mit so vielen anderen

im Jahre 1864 beim Brande des Museums Boymans in Rotterdam zu Grunde gegangen. Seine von Vosmaer*) gegebene Beschreibung läßt aber vermuten, daß sich Lastman sehr eng an dies Bild angeschlossen hat: „Dans l'enclos du jardin, où l'on voit au loin de la bande armée et éclairée par des torches, les trois disciples sont endormis dans des attitudes très-peu idéales, mais bien naturelles. L'un d'eux repose sur son bras (das ist unser Jakobus), l'autre, les mains croisées sur le ventre, ronfle la tête renversée et la bouche béante, — mais comme il dort! (das paßt auf den Johannes bei Lastman). Sur une éminence derrière eux, dans une petite enceinte, Jésus est agenouillé devant l'ange qui lui apparaît dans un nuage lumineux. C'est de là que j'aillit la lumière qui reluit chaude, brune, dorée autour de l'ange, illumine l'homme de douleur, et jette une bande de lumière jaune-ocre, avec des blancs jaunes, sur deux des dormeurs et sur le terrain.“ Es macht nach dieser Beschreibung entschieden den Eindruck, als bestünden nähere Beziehungen zwischen beiden Bildern. Leider ist das aber alles, und auch das können wir nur vermuten.

Ebenfalls 1608 datiert, aber nur mit dem Monogramm PL signiert, ist ein kleines Bild im Museum Boymans in Rotterdam. Daß sich Pieter Lastman dieses Monogrammes PL zur Signierung bediente, dies Bild in Rotterdam von seiner Hand ist, ergibt sich aus der stilistischen Verwandtschaft mit der eben besprochenen Arbeit. Vosmaer ist bei seiner Darstellung des künstlerischen Entwicklungsganges Lastmans von diesem Bildchen mit der *Flucht nach Ägypten* ausgegangen. Ich glaubte an die erste Stelle lieber den mit vollem Namen bezeichneten Stich nach Lastman setzen zu müssen, da wir ohne weiteres ja nicht annehmen können, daß PL gleichbedeutend mit Pieter Lastman ist.

Vergleichen wir die beiden Arbeiten, so finden wir, daß dem Petrus des Stiches dasselbe Modell zugrunde liegt wie dem Joseph des Rotterdamer Gemäldes. Beide haben das scharf geschnittene Profil mit der hohen Stirn, der gebogenen Nase, dem vorstehenden Kinn mit dem kurzgestutzten Vollbart. Das spärliche Kopfhaar umrahmt in gleicher Weise, wenn auch nicht ganz so ordentlich gekämmt, eine beträchtliche Glatze. Den breitrandigen Stroh-

*) „Rembrandt . . .“, Seite 66.

hut, der auf dem Stich neben Johannes liegt, hat sich hier Joseph auf den Rücken gehängt, und des Johannes runde Reiseflasche dort trägt hier Maria am Gürtel. In der Anbringung und Behandlung der Bäume, des Blattwerkes finden wir ebenfalls dieselben Merkmale. Auch hier einen dicken Eichenstamm und -ast, dessen dunkle Zweige vor den hellen Himmel gesetzt sind, um als wirksame Kulisse zu dienen; auch hier an einzelnen Ästen die herabhängenden Fäden. Indessen nimmt die Landschaft auf diesem Bild einen breiteren Raum ein und zwar in sehr charakteristischer Weise. Schon Vosmaer wies auf die fast genaue Übereinstimmung des von links nach rechts ansteigenden und von dem Rundtempelchen von Tivoli bekrönten Hügels mit dem Hügel auf einer Radierung Jan van Noordts aus dem Jahre 1645 nach Lastman hin. In der Tat müssen die Landschaften hier wie dort auf die gleiche Naturstudie zurückgehen. Unverkennbar sind auch die Anregungen zu dieser Art von Landschaftsauffassung. Sie geht auf Elsheimer zurück, der auch bezüglich der Landschaftsmalerei großen Einfluß auf seine Landsleute ausübte. In starkem Maße ist dieser Einfluß z. B. auch bei Paul Brill zu konstatieren, dessen Stilwandlung in der Landschaftsauffassung um diese Zeit durch Elsheimer zu erklären ist: „. . . er [Brill] studierte seine Art, dann kopierte er sie und endlich, als Elsheimer schon gestorben war, da hat er sie in seinen letzten Werken, wenn auch nicht vollständig erreicht, so doch völlig verstanden".*) Recht hübsch, und, wie wir sehen werden, von Lastman sehr beliebt, ist der kleine Wasserfall rechts; charakteristisch, wie der Maler das Schimmern des Wassers durch einzelne helle Striche ganz gut zum Ausdruck bringt. Über der Landschaft liegt ein helles weißlichgelbgrünes Licht, das stellenweise die Blätter einzelner Baumpartien stärker beleuchtet und dem Maler Gelegenheit bietet, mit dem Spitzpinsel die einzelnen Blätter tupfenartig aufzusetzen und damit Zeichnung wie Kolorit zu beleben. Auch darin ist er ein gelehriger Schüler Elsheimers, ohne jedoch die Weichheit und den bisweilen samtartigen Charakter von dessen ruhigen, stillen Wald- und Baummassen zu erreichen. Lastman ist dazu viel zu deutlich und auch zu uneinheitlich, indem er meist durch ein Allzuviel an verschiedenen

*) Vergl. die Dissertation von Dr. Anton Mayer, Das Leben und die Werke der Brüder Mattheus und Paul Brill, Halle a. S. 1907, Seite 37ff.

Baumarten oder ruinösen Mauer- und Felsmassen den geschlossenen Eindruck verdirbt. Glücklicher ist er noch bei den Figuren, denen ein großer Teil an der idyllisch-friedlichen Wirkung dieses Bildes zuzurechnen ist. Sie sind einfach empfunden, als wandernde Familie in anmutiger Landschaft. Sie haben das Nötigste zur Reise mitgenommen; Joseph sein bischen Zimmermannshandwerkszeug, mit dem er auch in der Fremde für den Unterhalt von Weib und Kind sorgen wird. Zuversichtlich, wenn auch ernst, führt er in stiller Betrachtung das Maultier, auf dem die heilige Mutter sitzt und das Kind zärtlich an die Brust drückt. Mit inniger Liebe und mütterlichem Stolz richtet sie ihre Augen auf den blonden Knaben, der seine beiden Ärmchen nach ihr ausstreckt. Im Typus erinnert Maria fast an die regelmäßigen Gesichter einiger Madonnen Raffaels (z. B. die Madonna im Grünen in Wien); der Ausdruck ist natürlich und einfach. Stören könnten nur die zu groß gezeichneten Hände; auch die graziös beabsichtigte Bewegung der Linken, die den Zügel faßt, paßt nicht ganz in den Rahmen. Endlich ist noch zu bemerken, daß die Gesichtsfarbe der Maria ziemlich stark weißlich ist, während Gesicht, Hände und Füße bei Joseph in einem stark rotbraunen Farbenton gehalten sind. Die Farbe selbst ist überall sehr dick, in dem tiefschwarzen Mantel der Maria, sowie in der linken Baumkulisse sogar fett aufgetragen. Der deutlich pyramidale Aufbau der Figurengruppe ist sicher beabsichtigt und aus dem Studium Raffaels zu erklären.

Die Signatur des Bildes ist ein aus P und L gebildetes Monogramm mit einem M auf dem horizontalen Strich des L. Die früheren Kataloge haben bei der Wiedergabe der Bezeichnung dies M weggelassen. Sowohl in den Verzeichnissen von 1867 und 1883 ist nur zu lesen: PL 1608, ebenso bei Kramm, der das Bild ehemals besaß und in seinem Werk „Levens en Werken van Ned. Kunstenaars", 1859, beschreibt. Vosmaer gibt das Monogramm irrtümlich mit PLas. an. Der Zusatz des M (als Anfangsbuchstabe der zweiten Silbe seines Namens) zu dem zusammengezogenen PL findet sich auf keinem andern der mir bekannten Gemälde wieder.

Das zweite mit dem Monogramm versehene und ebenfalls 1608 datierte Werk Lastmans, eine *Taufe des Mohrenkämmerers durch Philippus* befindet sich im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin. Das Bild ist aus den königl. Schlössern, wo es zu Brulliots Zeit (1832)

noch war, in die Galerie gekommen. Brulliot erkannte es aber noch nicht als Arbeit von Lastman und hielt es für das „wenig verdienstvolle Werk eines vlämischen Meisters“, indem er noch bemerkte, daß es einem van Laer zugeschrieben werde. Indessen könne es nicht von Pieter van Laer sein, da dieser erst um 1613 [?] geboren sei*). Merkwürdig ist, daß Brulliot nicht auf Lastman kam, mit dem er ein anderes P bezeichnetes Bild der Berliner Galerie zusammenbringen wollte, das mit diesem jedoch gar nichts zu tun hat: das heute als Pieter Verelst katalogisierte Bild Nr. 875 des Kataloges von 1906. Daß die *Taufe des Kämmerers* von Lastman gemalt ist, wurde seitdem längst festgestellt. Ein Blick auf das Bild läßt uns, nachdem wir die beiden vorigen Werke betrachtet haben, auch sofort in der charakteristischen Landschaft, wie auch in der Figur des Philippus, Lastmans Hand erkennen. Aber wo ist die hübsche Natürlichkeit geblieben, die einfache Farbengebung, die wir auf dem Rotterdamer Bild aus demselben Jahre fanden? Das wenig günstige Urteil Brulliots über das Bild bleibt zu Recht bestehen. Kalte, harte und unangenehme Farbigkeit sehen wir hier vor uns. Und statt natürlicher Bewegungen finden wir gesuchte und leere Statistengesten. Der *Flucht nach Agypten* am nächsten kommt noch die Landschaft. Sie nimmt hier einen noch größeren Raum ein, beruht aber auf der gleichen Naturstudie und berührt sich noch enger mit der Landschaft auf der bereits erwähnten Radierung von Jan van Noordt. Von links nach rechts oben ansteigend erhebt sich ein reich mit den verschiedenartigsten Bäumen bestandenes und von der Tempelruine von Tivoli gekröntes Gebirge. Große kahle Felsmassen wechseln ab mit Gehölz und bilden tiefe Schluchten, durch deren eine — über die eine hohe zweibogige Brücke führt — ein Wasserfall in jähem Sturze herunterschießt, um dann im Vordergrund den für die Taufszene erforderlichen Bach zu bilden. Die zeichnerische und malerische Wiedergabe von Bäumen, Felsen und Wasser ist unverändert geblieben; nur wirkt alles viel nüchterner und trockener.

Ist nun auch ein sehr großes Gewicht auf die Landschaft gelegt, so will Lastman die Figuren doch nicht zu bloßer Staffage werden lassen. Er bringt die beiden Hauptpersonen mit breiter Deutlichkeit in den Vordergrund. Der im Wasser stehende Mohrenkämmerer ist sehr

*) F. Brulliot, Dictionnaire des monogrammes . . ., München 1832.

gläubig und des feierlichen Augenblickes sich voll bewußt. Das sollen die auf der Brust gefalteten plumpen Hände und die gebeugte Stellung ausdrücken. Philippus hat demgegenüber dem Beschauer die vornehme Größe des bejahrten Apostels vor Augen zu führen. Die Stellungen wirken aber nur posenhaft. — Im Mittel- und Hintergrund sieht das Gefolge, zum Teil kniend, der feierlichen Zeremonie zu. Selbst der Hund ganz rechts scheint an dem Vorgang teilzunehmen; er ist, wenn auch nicht ergriffen, so doch einigermaßen erstaunt. Die Pferde sind sehr schlecht gezeichnet. Offenbar ohne Studien nach der Natur. Das vom Wagen sichtbare Stück macht den Eindruck, als sei es aus Stein, während es doch bloß die kunstvolle Nachbildung einer Barockvolute sein soll.

Den etwas ernüchternden Eindruck dieses Bildes verwischt ein anderes Gemälde: die kleine Tafel mit der *Ruhe auf der Flucht* in der Universitätssammlung in Göttingen (von der Berliner Galerie leihweise an diese Sammlung abgegeben). Es ist mit dem Monogramm bezeichnet, aber nicht datiert. Gleichwohl wird seine Entstehung sicherlich in der Zeit um 1608, vielleicht sogar noch früher als die der beiden besprochenen Arbeiten anzusetzen sein. Hier ist auf die Landschaft fast das Hauptgewicht gelegt. Abgesehen davon, daß sie einen großen Raum einnimmt, ist sie sorgfältig und fein ausgeführt; im Charakter im großen und ganzen übereinstimmend mit der Landschaft jener beiden erstbesprochenen Bilder, nur fehlt der Sibyllentempel. Ferner ist die rechte Seite wie auf einer Bühne in kulissenartigen Abständen hell, dunkel, hell, dunkel und wieder hell beleuchtet. Die linke Seite dagegen zeigt den auf dem Rotterdamer Gemälde oben ins Bild hereinragenden Ast, aber dazu ist auch der Baumstamm in großer Ausführlichkeit hinzugefügt. Im Schatten dieses Baumes sitzt ausruhend die heilige Familie. Ein ähnliches bescheiden naives Idyll, wie das der auf der Flucht begriffenen heiligen Familie auf dem Bild im Museum Boymans. Links am Boden liegt ein kleines Stilleben, bestehend aus dem wenigen Gepäck: Korb und Handwerkszeug, ein Hut und ein blaugemusterter Fayencekrug. Die Maria mit dem Kind erinnert etwas an diejenige auf dem kleinen Altärchen von Elsheimer im Kaiser Friedrich-Museum. Die Mutter Gottes sitzt fast ebenso wie hier. Sie neigt den Kopf, der auch im Typus dem Lastmanschen dieses Bildes verwandt ist, nach rechts.

Die Haare sind zur Seite gekämmt. Hohe Augenbrauen hier wie dort, desgleichen große Lider. Besonders ähnlich aber ist die Lage des rechten Armes und der rechten Hand, sowie die Anordnung des Mantels über dem Gewand. Er fällt von der rechten Schulter herab und läßt den Arm sichtbar werden. In gleicher Weise ist er so über den Schoß gelegt, daß unter dem linken Knie das Untergewand zum Vorschein kommt. Der Joseph weicht dagegen im Typus etwas ab durch die Locke über der Stirn und den eher nach innen eingebogenen Nasenrücken; doch liegt die Veränderung wohl auch zum großen Teil mit in der direkten Face-Ansicht des Kopfes begründet. Als Modell für Joseph kann wohl noch derselbe alte Mann wie vorher angenommen werden. Der kühle blaugrüne Ton und die sepiabraunen Schatten, die im Bilde vorherrschen, dazu die weißgelblichen Lichter, berühren sich mehr mit dem Berliner Bild von 1608 als mit dem in Rotterdam befindlichen; doch mag an der wärmeren Haltung des letzteren auch der Firnis etwas Schuld haben. „Le sentiment de ces oeuvres a le charme de la tendresse et du naturel; jamais Lastman n'a si bien réussi." Diesem Urteil Vosmaers können wir uns nur anschließen.

Das nächstfolgende Datum auf einem Bilde führt uns in das herzogliche Museum in Braunschweig, wo sich im Ganzen drei, in einem kleinen Seitenkabinett aufgehängte Gemälde von Lastman befinden. Zwei derselben sind signiert und datiert (1609 und 1618), das dritte ist jedoch ohne Bezeichnung oder Datierung.

Das Zusammensein dieser drei verschiedenartigen Bilder und die bequeme Vergleichungsmöglichkeit reizten immer zu einem Versuch einer genaueren chronologischen Einordnung des nicht signierten *Bethlehemitischen Kindermordes,* der für Lastman zunächst etwas ungewöhnlich erscheint. E. Michel ist hierbei sogar so weit gegangen, das Bild, dessen Zuschreibung an Lastman auf alter Tradition beruht, unserem Maler ganz abzusprechen*), woran er auch später noch festzuhalten schien. Denn in dem Exkurs über den Lehrer Rembrandts in seinem bekannten Rembrandtwerk tut er dieses Bildes keiner Erwähnung. Sein absprechendes Urteil stützt sich lediglich auf die Vergleichung mit den beiden anderen Gemälden in der Braunschweiger Galerie, *Odysseus und Nausikaa* von 1609 und *David im Tempel Harfe*

*) Revue des deux Mondes, 1879, Seite 586.

spielend von 1618. Nach einer Besprechung an der zitierten Stelle fährt er fort: „Placée entre les deux tableaux que nous venons de citer, pouvant par conséquent se prêter à une comparaison directe, cette peinture n'offre avec eux aucune analogie ni de facture ni de couleur et c'est evidemment pas de la même main; ou bien les transformations de l'artiste, déjà assez surprenantes, seraient faites pour confondre l'imagination." Die letzte Bemerkung scheint mir etwas übertrieben; die erstere entbehrt aber des Beweises. Daraus, daß von nur drei Bildern eines nicht ganz zu den beiden anderen zu passen scheint, ist noch nicht der Schluß gestattet, daß es nicht von demselben Meister sei. Wenn wir indessen genauere Vergleiche zwischen jenen drei Gemälden anstellen, so werden wir ganz entschieden für die Autorschaft Lastmans eintreten müssen. Es sind sehr wohl Uebereinstimmungen vorhanden, wenn auch im Allgemeinen der *Bethlehemitische Kindermord* von den beiden anderen Braunschweiger Gemälden abweicht. Aber wir dürfen bei der Frage,ob echt oder unecht, die übrigen, nicht in Braunschweig befindlichen Bilder von Lastman nicht außer acht lassen. Indessen läßt sich bei dem in Frage stehenden Werk auch schon aus dem Vergleich mit dem Odysseusbild in Braunschweig allein soviel spezifisch „Lastmanisches" in dem *Bethlehemitischen Kindermord* feststellen, daß es weiterer Uebereinstimmungen mit den übrigen Werken kaum mehr bedarf. Etwas äußerliches z. B.: die auf der linken Seite am Boden kniende Mutter, welche zu dem rechts neben ihr stehenden Knecht, der eben zum tödlichen Streich auf ihr Knäblein ausholt, angsterfüllt aufsieht, trägt denselben weißen, mit grünen Streifen verzierten Turban wie die in der Mitte des Odysseusbildes weglaufende Dienerin. Bei genauerem Hinsehen wird man auch erkennen, daß es sich nicht nur um dieselbe Kopfbedeckung handelt, sondern überhaupt um das gleiche Modell. Noch ein anderer Kopf auf dem Odysseusbild hat außerordentliche Verwandtschaft mit einem auf dem Kindermord. Dort nämlich die über den Korb gebeugte und ängstlich nach links etwas in die Höhe blickende Begleiterin (mit dem Federschmuck über der Stirn)*), hier der über dem oben erwähnten Schergen sichtbare Kopf einer Mutter. Nicht nur Haltung und Blick stimmen überein, sondern auch die Form des

*) Dieser Kopf ist auch verwandt mit dem einer Frau auf einer Federzeichnung unseres Malers.

Gesichtsovales. In anderen Köpfen erkennen wir die nämlichen Personen anderer Bilder wieder. So hat der Alte mit dem Vollbart rechts vorn sehr viel Ähnlichkeit mit dem Joseph auf der Göttinger *Ruhe auf der Flucht,* während die Frau mit dem Kind im Arm ganz links im Mittelgrund deutlich die Erinnerung an die Mutter Gottes auf der *Flucht nacht Aegypten* im Museum Boymans in Rotterdam wachruft. Und dem schon erwähnten Kriegsknecht mit dem hübschen charakteristischen Kopf werden wir in dem Baßgeigenspieler auf dem David-Bild in Braunschweig wiederbegegnen (um nur eins von den Gemälden herauszugreifen, auf denen er vorkommt). Das sind Einzelheiten, Kleinigkeiten, denen man einiges Vertrauen entgegenbringen darf. Ein Blick auf die Hände tut ein übriges: nur Lastman kann diese groben, viereckigen Gebilde gezeichnet haben. Wenn wir dann ferner die Landschaft, die Behandlung der Bäume und Blätter prüfen, so finden wir hier wie da das gleiche Abwechseln von dunkeln mit hellen Baumgruppen, die kulissenartig hintereinander angeordnet sind, weiter an einzelnen belaubten Bäumen auf einmal ein paar verdorrte Äste, an denen nur einige Fäden herunterhängen. Schließlich sei noch des Hundes Erwähnung getan, den wir ganz ähnlich auf der *Taufe des Kämmerers* in Berlin gesehen haben, wie denn auch die Rasse der dort vorkommenden Pferde ihre Heimat auch nicht allzuweit entfernt hat von derjenigen der Rosse, auf denen die Bevollmächtigten des Königs Herodes herangeritten kommen. Zweifel an der Urheberschaft Lastmans können ausgeschaltet werden. E. Michel ist übrigens auch der einzige, der an der altüberlieferten Zuschreibung an Lastman Anstoß genommen hat.

Eine zweite Frage ist für uns nun die nach der zeitlichen Einordnung dieses *Bethlehemitischen Kindermordes* in das „Werk" Lastmans. Vosmaer meint, es repräsentiere eine spätere Periode als das 1609 datierte Odysseusbild in Braunschweig: weil es entschieden einen angenehmeren Eindruck mache als jenes daneben an der Seitenwand hängende ziemlich derbe Gemälde. Auch er berücksichtigt bei seinem Datierungsversuch nur diese drei Braunschweiger Bilder. Aber auch davon abgesehen geht es nicht an, allein aus der besseren Qualität eines Bildes in jedem Falle auf eine spätere Entstehungszeit zu schließen. Das Gegenteil trifft gerade bei Meistern zweiten und dritten Ranges nur zu oft zu. Dieser ganz allgemeine Gesichtspunkt

allein könnte also schon eher für eine frühere Datierung des Bildes sprechen, stünde es nicht dem 1608 datierten Rotterdamer, sowie dem Göttinger Bilde sehr nahe, viel näher als dem 1609 datierten Odysseusgemälde. Indessen sind zum Beweise noch einige tatsächliche Belege heranzuziehen. Abgesehen von den bereits angeführten Berührungspunkten mit den 1608 und um dies Jahr herum entstandenen Gemälden ist noch auf die überaus sorgfältige Ausführung der einen großen Teil des Bildes einnehmenden Landschaft hinzuweisen. Auf die liebevolle, fast kleinliche Ausarbeitung der einzelnen Baumblätter, der Turmruine (die an ähnliches bei Savery denken läßt), auch der Beleuchtung, die den Vordergrund etwas in den Schatten rückt, um desto helleres Licht auf die Landschaft auszubreiten. Der Maler macht sie absichtlich zu einem wesentlichen Bestandteil des Bildes und gibt sich bei ihrer Darstellung viel Mühe, um auch so die Aufmerksamkeit des Beschauers für sie wachzurufen. (Später verwendet er nur noch selten solchen Fleiß auf die Landschaft; sie tritt da meist sehr hinter dem Figürlichen zurück). Wir gehen wohl gewiß nicht fehl, wenn wir in der stärkeren Betonung des Landschaftlichen noch die direkte Nachwirkung des Elsheimerschen Einflusses erkennen. Denn die Landschaft bildete der deutsche Meister im Laufe seiner künstlerischen Entwicklung immer mehr aus, ihr gab er, je älter er wurde, immer größere Feinheit und Selbständigkeit; ihr zuliebe werden die Figuren später nur Staffage, nachdem sie in seiner frühen Schaffensperiode an erster Stelle gestanden hatten. Wollen wir Figürliches bei Elsheimer und Lastman vergleichen, so müssen wir uns an die frühen vielfigurigen Werke Elsheimers halten, etwa an den *Brand von Troja* in München, wo z. B. auch so eine landsknechtähnliche männliche Figur mit Federbarett links herankommt, wie wir sie hier auf Lastmans *Bethlehemitischem Kindermord* wiederfinden. Auch Vosmaer machte schon darauf aufmerksam, daß der „Herodes zu Pferd“ sehr stark an eine Figur Elsheimers auf einem Stich von Soutman*) erinnere. Wir sehen allenthalben engen Anschluß

*) „Rembrandt“, Seite 72. Die (gegenseitige) Vorzeichnung zu diesem Stich, der sog. „Großtürke zu Pferd mit Gefolge“, befindet sich im Britischen Museum in London, katalogisiert als Soutman. Sie ist wohl von Rubens nach Elsheimer; der Stich trägt auf dem einen Etat die Unterschrift P. P. Rub. pinxit, auf dem andern Adam Elzheimer invenit.

an Elsheimer, und zwar an dessen frühere Werke, sodaß wir auch auf diesem Wege eher an ein frühes Bild Lastmans denken müssen. Demnach möchte ich die Entstehungszeit dieses *Bethlemitischen Kindermordes* um 1608/09, eher noch etwas früher ansetzen.

Ob man es in die „erste Zeit von Lastmans römischem Aufenthalt" verweisen darf, wie Hermann Riegel*) meint, wage ich so ohne weiteres nicht zu entscheiden. Ich glaube eigentlich doch eher, daß es auf holländischem Boden, nach der Rückkehr aus Italien gemalt wurde. Die von Riegel beigebrachten Argumente für die ganz frühzeitige Entstehung: „die malerische Behandlung, namentlich die an einigen Stellen angebrachten Halbschatten, welche aus der Schule des Cornelis van Haarlem herstammen, und das Braun im Vordergrunde, welches der vlämischen Schule entlehnt ist", sind doch nicht unbedingt beweiskräftig, stehen übrigens einer späteren Ansetzung — kurz nach der Heimkehr aus Rom — nicht entgegen. Denn gerade in Holland beginnt sehr bald der Einfluß von Cornelis van Haarlem sowohl wie von vlämischer Seite bei Lastman fühlbar zu werden und die spezifisch Elsheimerischen Elemente im Stile Lastmans etwas zu verdrängen. Lastman fängt an sich nach und nach als selbständiger Künstler zu fühlen. Und indem er seiner besonderen Neigung nachgeht, in der er es später auch zu einem „ganz persönlichen Stil" bringt, fühlt er sich auch wieder zu den Meistern hingezogen, von denen er einst die ersten Lehren empfing. Vor allem ist es Cornelis van Haarlem, der in Holland wieder auf ihn einwirkt, sowohl was die Malweise, wie die Auffassung, ja auch etwas die Wahl der Vorwürfe betrifft; durch ihn wird er auch wieder mehr und mehr auf die Antike und die großen Italiener hingelenkt. Nur sieht er sie nunmehr immer weniger vom Standpunkt Elsheimers an, als wie von dem der Haarlemer akademischen Meister.

In dem Bilde *Odysseus und Nausikaa* in Braunschweig können wir diesen holländischen Einfluß bereits wahrnehmen. Dies Bild weicht von den bisher betrachteten Frühwerken nicht unbeträchtlich ab. Von dem tieferen Nachhall Elsheimerischer Naivität und Stimmung, den wir in den ersten kleinen Bildern noch spüren konnten, ist hier — in den Figuren wenigstens — so gut wie keine Spur mehr vorhanden.

*) „Beiträge", Bd. II, Seite 205.

Etwa zwei Jahre Aufenthalt im Mutterlande, zwei Jahre in einem Kreise von Malern mit ganz anderen Intentionen genügten, um den in Lastman solange noch durch Elsheimer zurückgedämmten Geschmack an der gespreizten Phrase neu zu beleben. Gewiß, es ist nicht zu leugnen, daß auch in Elsheimers frühen Bildern noch wenig von der später zu Tage tretenden einfachen Stimmung, die weniger von seinen Figuren als vielmehr von seinen Landschaften ausgeht, zu finden. Auch seinen Figurendarstellungen merkt man stark die Modellpose an, es fehlte auch ihm zunächst der Blick für abgerundete Geschlossenheit figürlicher Kompositionen und die Unterordnung des Einzelnen unter das Ganze. Aber es stand dahinter doch ein Künstler, der, ein Fremdling in Rom, der italienischen Luft und der romanischen Ausdrucksweise zuerst noch ungewohnt, sich aber dennoch auch in der künstlerischen Landessprache auszudrücken versuchte, ohne natürlich gleich den Akzent des Ausländers abstreifen zu können. Je länger Elsheimer aber in Rom weilte, um so deutlicher erkannte er das Gebiet, auf dem er sich natürlich, seiner persönlichen Eigenart entsprechend, gut verständlich machen konnte; und seine Kunst wurde so zwar weniger italienisch, aber immer persönlicher, klarer und reiner.

In Lastman dagegen verlangte nicht in erster Linie das, was wir eine bestimmte künstlerische Grundstimmung nennen, nach Ausdruck. Er wollte zunächst wohl nur ein berühmter Maler werden, und es lag auf der Hand, daß er zur Erreichung dieses Zweckes den Weg einschlug, auf dem er andere zum gleichen Ziel hatte gelangen sehen. Was dem hölländischen Publikum, dem „gebildeten", um diese Zeit gefiel, war leicht herauszufinden. Diese Gebildeten brauchten weniger künstlerische feine Stimmung, da sie sich an ihrer eigenen „Bildung" und „Geistreichigkeit" schadlos hielten. Selbst nicht natürlich in ihrem künstlerischen Empfinden, durften es die Kunstwerke, die ihnen zusagen sollten, auch nicht sein. Dabei hatten sie vor Italien einen nicht geringen Respekt.

Noch ein anderer Umstand wird hierbei für den Stil Lastmans mitbestimmend gewesen sein, nämlich der, daß das künstlerische Kolorit Amsterdams zu der Zeit, als Lastman aus Italien zurückgekehrt war, durch eine große Anzahl von aus Antwerpen her eingewanderten vlämischen Meistern eine ganz besondere Note aufwies.

Das waren zwar auch Künstler, die vorher fast alle in Italien studiert hatten, aber die Wirkung der italienischen Kunst und der Antike mußte auf sie, die von Natur lebhafteren Südniederländer, ganz anders gewesen sein, als auf ihre ruhigen, schwerfälligeren nördlichen Stammesgenossen. Die große Zahl der damals in Amsterdam ansässigen und tätigen vlämischen Maler ersehen wir nirgends besser als aus der Liste der auf der Nachlaßversteigerung des Gillis van Coninxloo im Jahre 1607 als Käufer auftretenden Künstler. Es lohnt der Mühe wohl, ihre Namen hier aufzuzählen. Wir finden da von Malern Barend van Someren mit seinem Schüler Daniel van den Bremden (Kupferstecher), Pieter Pietersz mit seinem Schüler Wijnand Pietersz. Die Maler Christiaen und David Colyns, Adriaen van Nieuland, Frans de Caersgieter, Hans van de Velde; François Badens mit seinem Schüler Philips Lysaert, Gerrit Bock (oder Buck) aus Brüssel, David Vinckeboons mit seinen Schülern Jacob Quina und Jacques van der Weyden, Pieter Stalpaert, Dirk Pietersz mit Pieter Jans Snoeck, Jan und Guilliam Basse, Hans und Pieter Bol, Joost Goemare und sein Schwager Jacob Savery, Cornelis Ketel mit seinen Schülern Gillis Smissaert, Pieter Geelkerken und David Dircksz, ferner Frans Pietersz de Grebber aus Haarlem, Corn. van der Voort mit Pieter Luycx, Paul Vredeman de Vries, Gerrit Appelman und Hendrik Stock, Isaak Castelyn, Pieter Isaaks mit seinen Schülern Jan Claesz., Huyg Pieters, Job Pauwels, François Venant und Avercamp. Von vielen dieser Meister kennen wir allerdings keine Werke mehr. Aber auch schon diejenigen, deren Kunst uns deutlich vor Augen steht, genügen, um zu zeigen, daß Lastman sich hier in der Heimat auch wieder einer stark ausgeprägten, aber nicht national-holländischen Kunstrichtung gegenübergestellt sah; sie konnte nicht ohne Einfluß auf den immerhin noch in der Entwicklung begriffenen Maler sein. Wir sehen also, wie die Verschiedenartigkeit der seinen Stil mitbestimmenden Faktoren wächst. Es wird auf diese Weise auch immer schwieriger, im einzelnen jeden dieser Einflüsse herauszusondern und in der Intensität seiner Nachwirkung abzuschätzen.

In dem Braunschweiger *Odysseus* finden wir zunächst wieder eine Annäherung an Cornelis van Haarlem. Am deutlichsten wohl in der Figur des Odysseus selber. Man sieht an ihm klar, wie sehr es Lastman um den schönen Akt zu tun war, den man wohl in

Vergleich zu dem ebenfalls in Braunschweig befindlichen Bild des Cornelis van Haarlem *Venus und Adonis*)* bringen darf. Der Adonis dieses Bildes und der Odysseus Lastmans sind Verwandte. Beide haben die Starrheit der exakten Modellstudie gemeinsam, beide ähnliche hölzern wirkende Arm- und Beinbewegungen, beide auch die gleichartige, zeichnerische sowohl wie malerische Behandlung. Erstere mag im allgemeinen korrekt, wenn auch etwas zu abgerundet sein, wo die Natur in Wirklichkeit eckiger ist. Ein Fehler, der z. B. dem zeichnenden Dilettanten häufig passiert, den der „Akademiker" aber mit Bewußtsein begeht. Die Schatten sind flau und trocken in ihrer bräunlichen Färbung. Auch sie runden und verweichlichen die Form zu sehr. Die paar Halbschatten, die sich gelegentlich finden, vermögen nicht den unangenehmen unfesten Charakter der doch ganz zeichnerisch-plastisch aufgefaßten Figuren zu beheben und ihnen malerische Reize zu geben. Das lehren vielleicht noch deutlicher die Falten der Gewänder. Sie sind, wie immer anerkennend hervorgehoben wurde, „schön drapiert" — aber sie haben eben dadurch an Natürlichkeit eingebüßt. Betrachten wir z. B. den Faltenwurf im Rock der Nausikaa. Die Querbrechung am linken Knie. Überall macht sich das Absichtliche und Gesuchte breit, ohne daß man gerade die innere Berechtigung des großen Aufwandes einzusehen vermag. Was die Art der Kostüme der Frauen betrifft, so denken wir etwa an solche auf vlämischen Bildern von Hendrik van Balen oder beispielsweise an die Kostüme auf einem dem älteren D. Teniers zugeschriebenen Bilde *Pan, Nymphen und Satyrn* im Hofmuseum in Wien, wo die Brüste in ähnlicher Weise völlig entblößt sind und das leichte Gewand durch ein über die Schulter gelegtes Band gehalten wird. Wenn auch nicht anzunehmen ist, daß Lastman direkt von ihnen die Vorbilder für seine Kostüme nahm, so ist doch immerhin die Tatsache zu konstatieren, daß sich

---

*) Ein zweites Exemplar in der Galerie Nostitz in Prag. Dies Bild ist mit dem Monogramm signiert und war nach dem Inventar vom Jahre 1819 auch noch 1605 datiert. Nach Riegel, „Beiträge", Bd. II, Seite 159, ist es nur eine alte Kopie von unbekannter Hand des Originals in Braunschweig, während die Direktion der Nostitz'schen Galerie es für ein sicheres Original hält. Die Echtheitsfrage der beiden Bilder kann hier nicht erörtert werden. Von Wurzbach erwähnt auch eine bezeichnete und 1603 datierte Wiederholung in Stockholm.

sein Geschmack hierin mit dem jener Vlamen eng berührt.*) Daneben finden wir zum ersten Mal bei Lastman auf diesem Bild ein größeres Stillebenarrangement aus Silber- und Goldgeschirr, wozu die Erzählung den äußeren Anlaß gab. Mit großer Ausführlichkeit hat er diese fürstliche Picknicktafel gemalt. Ueber einzelne Figuren haben wir schon beiläufig gesprochen. Sie äußern alle ihren Schrecken über die Erscheinung des nackten Odysseus in übertriebener Gestensprache und dabei doch in genau abgewogenen Bewegungen und Stellungen, die noch dazu nach italienischen Kompositionsregeln in gegenseitige (äußerliche) Beziehung gebracht sind. Links der kniende Odysseus. Rechts als Pendant dazu im Kontrapost eine Dienerin. Der gleiche Kunstgriff ist wiederholt bei Nausikaa und der Dienerin mit dem Turban; deren Handbewegungen korrespondieren mit denen der knienden rechts, während die Gesten der Königstochter mehr denen des Odysseus entsprechen. Das beste am ganzen Bild bleibt auch hier die Landschaft, weil sie auf den unter Elsheimers Einfluß entstandenen Naturstudien beruht. Wir finden die bekannten großen Eichenstämme, aber auch die feinblätterigen Bäume wieder, deren Laub durch feine Tupfen ganz reizvoll wiedergegeben wird. Von abgestorbenen Ästen hängen noch ebenso die Fäden herunter wie in seinen anderen Wäldern, die gleichen Felsen und Wasserfälle wie dort beleben hier die Waldesgegend. Ziegen suchen ihre Nahrung am Felsgestade, an dem das Meer brandet. Und am äußersten Felsenvorsprung erhebt sich eine runde Turmruine zum grau bewölkten Himmel. Das Kolorit des Bildes ist bunt und kühl. Bei männlichen Figuren gibt Lastman dem Fleisch einen rötlichbraunen Ton, während er den zarten Teint der Frauen als solchen durch einen weißlichen weniger schön als deutlich charakterisiert. Er schloß sich hierin an die allgemein übliche Gepflogenheit an.

In eine andere Welt versetzt uns das 1611 datierte Bildchen im Besitze von Herrn Baron Léon Janssen in Brüssel. Ein *alter Einsiedler* sitzt in schlichtem Mönchsgewand in einer Felsengrotte und liest, das

*) Von Herrn Dr. O. Fischel wurde gelegentlich die Frage aufgeworfen, ob vielleicht Zusammenhänge mit dem italienischen Theater bestehen könnten. Insofern als auch der ältere Teniers gleiche Kostüme hat, der ja auch um die Wende des Jahrhunderts in Italien war, scheint eine solche Möglichkeit nicht ausgeschlossen. Ich muß aber vorläufig von einer derartigen Untersuchung Abstand nehmen.

Haupt auf die Hand gestützt, in einem großen Buche. So tief ist er in die fromme Lektüre versunken, daß er der für Lastman wirklich hübschen Landschaft mit den gerundeten Baummassen und dem lustig plätschernden Waldbächlein im Hintergrund nicht achtet. Gewiß, das Bild vermag uns nicht in besondere Stimmung zu versetzen; dafür sind der Vordergrund, die Zeichnung und das Kolorit des Alten viel zu trocken und kühl. Die Gesichtszüge, das Auge des frommen Asketen vermögen uns auch nicht innerlich näher zu berühren. Wir verstehen höchstens, daß sich aus solch' einem Motiv eine Menge herausholen ließe an künstlerischen Stimmungswerten.

Bisher haben wir nur solche Gemälde betrachtet, auf denen die Figuren den wesentlichen Bestandteil ausmachen. Reine Landschaftsbilder — mit zurücktretender kleiner Figurenstaffage —, wie solche von Lastman in einigen alten Versteigerungskatalogen erwähnt werden, kommen in dem mir bekannt gewordenen noch erhaltenen Gemäldebestand nicht mehr vor. Man darf vielleicht, auch ohne sehr fehlzugehen, annehmen, daß derartige Bilder von unserem Maler nur in geringer Anzahl gemalt worden sind. Denn die Zahl dieser nur als Landschaft erwähnten Gemälde ist sehr gering im Verhältnis zu den Figurendarstellungen, den Historienbildern. Wie er als Landschafter arbeitete, davon können wir uns — abgesehen von den eben behandelten Gemälden — nur aus zwei graphischen Blättern eine deutlichere Vorstellung machen. Die beiden Radierungen, um die es sich handelt, sind nicht datiert, werden aber schwerlich einer späteren Zeit angehören — das heißt die Vorlagen dafür — und sind wohl am besten an dieser Stelle zu besprechen, da man sie als „Elsheimerisch" zur ersten Periode Lastmans zu rechnen hat. Es sind zwei im Original verschollene Landschaften, deren eine in einer Radierung von S. Frisius, die andere in einer von J. van Noordt erhalten ist. Die Radierung von Simon Frisius*), die als „inventor" Lastman nennt, führt uns in ganz kleinen Staffagefiguren eine Szene aus der Tobiasgeschichte vor: *der junge Tobias und der Engel* nebst dem Hund ziehen ihres Weges, der sie durch eine schön komponierte, wirkungsvolle Gebirgslandschaft führt. Die ganze linke Seite nimmt ein Fluß ein, der zahlreiche Wasserfälle bildet und im

*) Geb. angeblich um 1580 in Leeuwarden oder Harlingen, gest. vor 1628 im Haag, wo er 1614 und später lebte.

Hintergrund von einem hohen, von einer italienischen Stadt bekrönten Felsenberg herunter kommt. Wir finden hier allenthalben bekannte Motive neben gleicher technischer Behandlung (soweit das nach der Radierung zu erkennen ist). Das rasche Dahinfließen des Wassers wird, besonders da, wo es über die Felsen schnellt, auch noch in der Wiedergabe durch die Radiernadel durch lange helle Linien markiert, in denen man noch das flotte Aufsetzen des mit Weiß gefüllten Spitzpinsels nachfühlt. Die zwei hohen Brückenbogen über den Fluß im Hintergrund fanden wir fast ebenso schon auf der Berliner *Taufe des Kämmerers* vom Jahre 1608. Diese Landschaft, von Frisius sauber in Stichmanier radiert, hat trotz der zusammengestellten Komposition doch etwas anziehendes an sich, einen gewissen großartig romantischen Zug, und gehört ohne Frage zu den besten Leistungen unseres Meisters. Ob Frisius ein Gemälde oder eine Zeichnung als Vorlage benutzte, läßt sich mit Sicherheit nicht mehr entscheiden. Frisius, der nur wenig älter als Lastman ist, wird das Blatt wohl vor seinem Aufenthalt im Haag, wo er seit 1614 und später nachweisbar ist, vermutlich in Amsterdam radiert haben. Auch dieser Umstand spräche mit für eine frühe Entsehungszeit des Lastman'schen Originals.

Die andere rein landschaftliche Darstellung ist uns durch eine bezeichnete und datierte Radierung von Jan van Noordt*) überliefert. Auch sie ist ganz von der romantischen Stimmung, welche die römische Ruinenwelt in den nordischen Malern wachrief, erfüllt. Rechts erheben sich große Felsen, zerklüftet und mit bewohnten Höhlen oder Grotten. Auf der Höhe selbst steht die Ruine des graziösen Rundtempelchens von Tivoli, die wir nur auf den frühesten Gemälden Lastmans finden, auf der *Flucht nach Aegypten* in Rotterdam und auf der *Taufe des Kämmerers* in Berlin, beide 1608; auch die Anlage des Berges ist in diesen drei Fällen gleich. Sie gehen offenbar alle auf eine Naturstudie zurück. Links, nach einer Einsenkung, steigt der Boden wieder an und bildet so die Kulisse für die in der Ferne liegenden anderen italienischen Gebäude, von denen uns das breite runde mit dem flachen Kuppeldach noch eben in der Frisius'schen Radierung und auf dem Einsiedlerbild von 1611 begegnete. Das Ganze mit dem vielen Detail wirkt etwas zu reichlich und überladen — wie

*) Näheres über Jan van Noordt hat Dr. C. Hofstede de Groot in Oud-Holland, Bd. X. (1892), Seite 210ff. gegeben.

alle frühen Landschaftsgründe, die wir sahen. J. von Noordt hat das getreulich mit der Nadel wiedergegebenen. Daß die Radierung, auch wenn sie erst 1645 geätzt wurde, doch auf eine sehr frühe Arbeit Lastmans zurückgehen muß, darf wohl aus denselben Gründen, die wir oben anführten, mit ziemlicher Sicherheit angenommen werden. Auch bei diesem Blatt ist dagegen nicht genau festzustellen, ob es auf ein Gemälde oder auf eine Zeichnung Lastmans zurückgeht.

* *
*

II

Vosmaers Darlegung der ersten Periode im Entwicklungsgang unseres Malers deckt sich im großen und ganzen mit dem Bild, das wir uns von seiner Tätigkeit in den Anfangsjahren seiner künstlerischen Laufbahn machten. Der Vosmaer'schen Schilderung der „Uebergangszeit" vermögen wir jedoch nicht mehr zuzustimmen. Sie erweist sich als falsch, weil Vosmaer zur Grundlage ihrer Darstellung die drei Bilder in Braunschweig machte, in denen nach ihm diese zweite Periode des Ueberganges klar zum Ausdruck kommt. Insofern können wir Vosmaer noch beipflichten, als auch wir in dem Odysseusbild von 1609 die ersten Anfänge einer von Elsheimer wieder abrückenden Kunstweise sich äußern sehen, aber wir wiesen auch bereits auf den Irrtum hin, den Vosmaer mit der späteren Datierung des *Bethlehemitischen Kindermordes* begeht; und wir müssen das dritte der Braunschweiger Gemälde, dessen Jahreszahl Vosmaer im Anschluß an die älteren Kataloge fälschlich 1613 las, während sie in Wirklichkeit 1618 ist, als typisches Beispiel für die Uebergangszeit also schon aus rein zeitlichen Gründen ausschalten.

Den weiteren Verlauf der künstlerischen Entwicklung Lastmans stellt Vosmaer dar erstens unter Zugrundelegung des caravaggiesken Halbfigurenbildes *Manoah und seine Frau, denen der Engel erscheint,* das 1864 im Museum Boymans in Rotterdam verbrannt ist. Da gar keine Abbildung von dem Bilde mehr vorhanden ist, so können wir es in unserer Studie nicht mit in Rechnung ziehen. Auch sonst vermögen wir ihm als H a l b f i g u r e n bild in der Manier Caravaggios

nur wenig Bedeutung beizumessen, weil es, anscheinend das einzige wirkliche caravaggieske Bild mit lebensgroßen Halbfiguren, weder signiert noch datiert war, sodaß seine Authentizität als Werk Lastmans für uns durchaus hypothetisch bleiben muß.

Weiter baute sich Vosmaers Schilderung des künstlerischen Entwicklungsganges unseres Malers auf dem jetzt im Haag befindlichen Gemälde der *Auferweckung des Lazarus* auf, dessen von ihm 1632 statt 1622 gelesene Jahreszahl wieder Anlaß zu irrigen Folgerungen geben mußte. Zu diesen Trugschlüssen kamen zuguterletzt auch noch die im Hinblick auf das von Lastman angeblich 1629 gemalte Haarlemer Bild der *Anbetung der Hirten,* das überhaupt nicht von Lastman herrührt*), geäußerten Ansichten, durch die das Bild vom Ende der Entwicklung unseres Malers vollends verwirrt wurde. Uns stehen zur Behandlung der nächsten Zeit nach 1609 bezw. 1611 vier datierte Gemälde zur Verfügung: eines aus dem Jahre 1613 und drei 1614 datierte, von welchen Vosmaer nur zwei kannte, und diese auch nicht einmal im Original oder aus Abbildungen, sondern nur aus Gedichten und Katalogbeschreibungen (aber auch wieder nicht ihr Datum). Von der Existenz der beiden anderen hatte er aber gar keine Kenntnis.

Aus der Betrachtung dieser vier Gemälde werden wir sehen, daß sie — solange nicht noch andere Bilder auftauchen — als die ersten Vertreter einer anderen Schaffensperiode Lastmans zu gelten haben, die allerdings ziemlich plötzlich und unvermittelt einzusetzen scheint, wahrscheinlich aber nur deshalb, weil sich in der Reihe der datierten und datierbaren Werke zwischen 1611 und 1613 eine Lücke befindet. Die eigentliche Übergangsperiode muß sich in diesen Jahren 1609—1611—1613 vollzogen haben. Ihr gehören aber auf keinen Fall die beiden Bilder *Bethlehemitischer Kindermord* und *König David im Tempel Harfe spielend* in Braunschweig an, auf die Vosmaer mit seine Ausführungen über die Übergangsperiode stützt.

Im Jahre 1613 stellte sich Lastman eine im Vergleich zu den von uns bisher kennen gelernten Arbeiten eine besonders große und schwierige Aufgabe, diesmal nicht im Anschluß an Elsheimer, sondern an Raffael. In diesem Werke, dem großen Gemälde in der Bremer Kunsthalle, das den *Sieg Konstantins über Maxentius an der milvischen*

*) Vergl. darüber den Abschnitt über die Pieter Lastman fälschlich zugeschriebenen Gemälde.

Brücke darstellt, steckt andererseits aber auch eine Menge von Motiven, die an Rubens denken lassen und die geradezu zu der Erwägung führen, ob nicht vielleicht dieser unserem Maler zu jenem umfangreichen Bild den ersten Anstoß gegeben hat. Für die Lösung dieser Frage wäre es gewiß von Belang, wie auch sonst sehr interessant, wenn man den Auftraggeber dieses in der hölländischen Kunst vielleicht überhaupt nur einmal, durch Lastman, behandelten Themas nachweisen könnte. Denn daß Lastman nicht aus sich selbst an jene große Leinwand herangegangen ist, das mit einiger Sicherheit anzunehmen, sind wir aus der ganzen Art des damaligen Betriebes, wo die Künstler nicht frei — für Ausstellungen etwa — schufen, sondern Aufträge ausführten, wohl berechtigt. Noch dazu bei einem so großen Gemälde wie dieses hier. Wir können die Geschichte des Bildes aber nur bis ins Jahr 1710 zurückverfolgen. Damals befand es sich in der Galerie von Salzdahlum und hing dort „in Herzogs Zimmer", woraus wohl auf eine besondere Wertschätzung desselben von Seiten des Herzogs geschlossen werden darf. Wer es vordem besaß und für wem es gemalt wurde, entzieht sich leider unserer Kenntnis. Es muß deshalb auch dahingestellt bleiben, wie Lastman gerade an die Behandlung dieses Themas kam. Nachdem die Aufgabe einmal gestellt war, mußte er sich aber des großen nach Raffaels Entwurf in der Sala di Constantino des Vatikans von Giulio Romano ausgeführten Freskos erinnern, nach dem er an Ort und Stelle gewiß auch einige Studien angefertigt hatte. Und wenn das nicht der Fall gewesen sein sollte, so besaß oder kannte er ohne Frage einen Stich danach. Daß sich der Elsheimerkreis stark nach Raffael bildete, dafür ist vielleicht die Gruppe des seinen alten Vater Anchises auf dem Rücken tragenden Aeneas auf Elsheimers Bild des *Brandes von Troja* in der Münchener älteren Pinakothek das beredtste Zeugnis. Diese Gruppe geht auf Raffaels *Brand im Borgo* in der Stanza dell' Incendio zurück, wo links vorn ganz ähnlich ein junger Mann seinen alten Vater aus dem brennenden Stadtteil herausträgt*). Lastmans *Konstantinschlacht* bedeutet aber dem Werke Raffaels gegenüber doch eine durchaus selbständige Bearbeitung des Themas. Von vornherein ist sie natür-

*) Cl. Moeyaert hat diese Gruppe ebenfalls — und zwar in engerer Anlehnung an Elsheimer als an Raffael — dargestellt auf einer flüchtigen, aber ziemlich großen Zeichnung im Kupferstichkabinett in Berlin.

lich als Staffeleibild an Umfang viel kleiner, in der Zahl der Figuren beschränkter. An die Darstellung solcher Massengruppen, wie sie das Fresko aufweist, wagte sich Lastman doch nicht. Er beherrschte ja auch bei weitem noch nicht in der Weise die menschliche Gestalt, um mit ihr frei und ungezwungen auf dem Bilde schalten und walten zu können. Vielmehr war er noch stets eng ans Modell gebunden. Nehmen wir an, daß Lastman noch einige Studienzeichnungen nach jenem Fresko besaß, so werden wir bei einer Figur sofort das Vorbild wiedererkennen. Die große Rückenfigur des mit dem Speer ausholenden Kriegers auf der linken Seite vorn. Wie dieser spreizbeinig über dem Halse des mit seinem Reiter zu Boden gesunkenen Rosses dasteht, so ähnlich kämpft auch bei Raffael der nur mit dem Panzer bekleidete Krieger links von dem Schimmel. Gewiß, im einzelnen sind kleine Veränderungen vorhanden, aber die ganze Figur selbst, die Haltung, geht weit über Lastmans Auffassen und Gestalten hinaus. Diese Kriegerfigur kehrt übrigens auch bei Raffael wieder, und zwar in den Loggien auf dem Feld *Josua heißt die Sonne stillstehen,* und nochmals auf dem mit *David und Goliath.* Diesen beiden letzten steht der Lastmansche Krieger sogar noch näher, aber die Stellung über dem hingestürzten Pferd weist doch auch auf die Verwendung jenes Kriegers auf dem Fresko der Konstantinschlacht selbst hin. So ist es mit noch manchen anderen Figuren: der Schimmelreiter Lastmans wird immerhin in eine gewisse Beziehung zu dem Konstantin des Freskos gebracht werden müssen. Aber im Ganzen sind doch auch die einzelnen Figuren als Neuschöpfungen Lastmans nach dem lebenden Modell anzuerkennen. Sein geistiges Eigentum ist vor allem auch die ganze Anlage und Komposition auf der fast quadratischen Fläche. Auf der linken Seite bildet die Figurenmasse ein rechtwinkeliges Dreieck mit der Bilddiagonalen als Hypotenuse. Auf der rechten Seite bilden die von der Brücke in den Fluß herunterstürzenden Krieger die Senkrechte; wir haben also als Grundschema die gegen ein Dreieck gestellte Senkrechte. Sie geben so gewissermaßen die Seitenkulissen für die Mittel- und Hintergrundsdekoration ab, welch' erstere von dem mächtigen Brückenbogen gebildet wird, unter dem hindurch man dann auf die den Hintergrund einnehmende italienische Flußlandschaft mit Hügeln und Ruinen blickt, wo sich in kleinem Maßstab der Kampf fortsetzt.

Die von der berstenden Brücke rechts herabstürzenden Menschenmassen lassen unwillkürlich an Rubens denken. Man kann sich nicht gut vorstellen, das Lastman ganz von selbst auf dies Motiv gekommen sein sollte, das wir bei Raffael, der die Brücke überhaupt stark in den Hintergrund gerückt und nebensächlicher behandelt hat, nicht finden. Wohl aber wäre es denkbar, daß Lastman jene Werke mit den gewaltigen Menschenstürzen von Rubens kannte. Aller Wahrscheinlichkeit nach war das der Fall mit der *Auferstehung der Gerechten* in München, (wo freilich der Zug von unten nach oben geht); oder bestehen vielleicht Zusammenhänge mit dem *apokalyptischen Weib* in München, dessen Entstehungszeit um 1610/12 angenommen wird? Oder aber, wie steht es etwa mit einer Beeinflussung Lastmans durch Rubens' *Amazonenschlacht?* Allerdings müßte man dann mit Max Rooses*) ihr von Rubens' Neffen Philipp mit „um 1615" angegebenes Entstehungsdatum etwas früher, bald nach der Rückkehr des Rubens aus Italien, um 1610/12 annehmen. In diesem Falle könnte man sich verleitet fühlen, die Arbeit Lastmans als ein in unmittelbarem zeitlichen und kompositionellen Anschluß an Rubens Werk anzusehen. Der Amazone, die bei Rubens links nach dem Fluß zu reitet und sich noch gegen ihre Verfolger umblickt, entspräche bei Lastman der ebenfalls nach rechts in das Wasser flüchtende Schimmelreiter. Ohne Frage besteht zwischen den beiden Figuren mehr als eine bloß zufällige Aehnlichkeit.

Dagegen ist es nicht möglich, daß Lastman von Rubens' eigener Darstellung desselben Gegenstandes beeinflußt worden ist. Seine heute in der Wallace-Collektion in London befindliche Skizze der *Niederlage und des Todes des Maxentius* ist nämlich erst lange nach 1613 entstanden. Sie gehörte zu einer Reihe von 12 Oelskizzen, nach denen die Rubensschüler die von König Ludwig XIII. bestellten Kartons für Tapeten mit der Geschichte Konstantins anzufertigen hatten. Die ersten vier dieser Kartons waren Ende November 1622 in Paris eingetroffen. Die zwölf Skizzen waren ursprünglich in der Galerie Orléans und wurden dort von Nic. Tardieu gestochen.**)

Werfen wir jedoch noch einen Blick auf das Lastmansche Werk als solches unabhängig von den Beeinflussungen, in seiner Bedeutung

*) Rubens, leven en werken, 1903, Seite 139.

**) Vergl. M. Rooses, L'Oeuvre de Rubens, Bd. III, Seite 212ff.

für den Entwicklungsgang unseres Malers. Mit diesem Gemälde hat Lastman einen ganz gewaltigen Ansatz gemacht. Er stellte sich vor eine Aufgabe, deren gute Lösung einen ganzen Künstler forderte. Und nach den voraufgegangenen Bildern erwartete man gewiß nicht ein derartiges Werk. Mit Ausnahme des *Bethlehemitischen Kindermordes,* der jedoch sehr frühe und in Anlehnung an Elsheimer, sowie, was das Thema betrifft, auch ganz im Sinne der Tradition eine ähnliche Aufgabe insofern bedeutet, als miteinander kämpfende Menschen wiederzugeben sind — so steht dennoch diese *Konstantinschlacht* im „Werke" Lastmans ohne vorbereitende Arbeiten da und blieb auch ohne Nachfolge. Abweichend ist auch die Signatur. Während die auf den vorher kennengelernten Gemälden nur aus dem Monogramm bestand, trägt dieses Bild den vollen Namen, P. Lastman fecit 1613, in schön verschnörkelter Kursivschrift, mit sichtbarer Befriedigung auf das vollendete Werk aufgemalt.

Mag uns das Gemälde künstlerisch auch nicht völlig befriedigen: angesichts dessen, was um jene Zeit in Amsterdam in solchem Genre hervorgebracht wurde, können wir ihm unsere Anerkennung doch nicht versagen. Höchst interessant ist das Bild auf jeden Fall schon allein des Themas wegen. Und auch koloristisch ist es nicht einmal so übel. Es hat, trotz der kräftigen Lokalfarben der verschiedenen Gewänder etwas toniges. Als dekoratives Wandbild — losgelöst aus dem Rahmen einer Galerie, wo ihm durch den sich aufdrängenden Vergleich mit zahlreichen künstlerisch viel höher stehenden Werken — auch aus anderer Zeit — Abbruch getan wird, würde es seinen Platz sehr gut ausfüllen. Auf Lastmans kunstliebende Zeitgenossen in Amsterdam wird das Gemälde sicherlich großen Eindruck gemacht haben und vielleicht hat es den Ruhm unseres Malers eigentlich begründet. Wichtig ist, daß — für uns — mit ihm eine andere Periode im Schaffen Lastmans einsetzt. Von der mehr beschaulichen gemütvollen Art Elsheimers ist Lastman nun geschieden. Aus dem Maler kleinerer Bilder ist der Maler großer Historien geworden, der „bedeutende Vorwürfe" in einer bedeutenden und würdigen Komposition auszuführen gedenkt. Er ist somit den umgekehrten Weg gegangen wie Elsheimer: dieser kam vom „Großen" zum Kleinen, zum intimen Reiz der Natur; Lastman, der sich anfangs in Rom auch auf diese Bahn leiten ließ, verläßt sie in Holland nur zu bald wieder. Vielleicht

hat das flache holländische Landschaftsbild, wo das an italienische Höhenlinien gewöhnte Auge vergeblich nach einem Anhaltspunkt sucht, seine eigenen Reize dem Heimgekehrten nicht zu enthüllen vermocht, ihn sicher aber nicht künstlerisch anregen können. So zehrte er von der Erinnerung und den mitgebrachten Studien und ließ sich im übrigen in das Fahrwasser des holländischen Akademismus hineinziehen.

Ein zweites 1613 datiertes Gemälde, *Christus am Kreuz,* das auf der Versteigerung Schippers in Berlin 1900 vorkam, ist mir nur aus der dem Versteigerungskatalog beigefügten Abbildung in Autotypie bekannt. Danach ist jedoch nicht zu entscheiden, ob das Bild wirklich von Lastman herrührt. Ist es von ihm, was mir aber nicht sehr wahrscheinlich vorkommt, so dürfte es nichts wesentlich neues für seine Entwicklung bieten.

Die aus dem folgenden Jahre 1614 datierenden Gemälde zeigen dagegen den Meister auf dem nunmehr eingeschlagenen Wege zur Historienmalerei weiterschreiten. Es sind in erster Linie die beiden Pendants *Paulus und Barnabas in Lystra* und der *Opferstreit zwischen Orest und Pylades.* Beide Gemälde waren lange Zeit verschollen. Erst vor wenigen Jahren sind sie wieder aufgefunden und als die hochberümhten Werke, die sie einst waren, wiedererkannt worden; das erstere durch Dr. A. Bredius, der es 1902 in Berlin bei Prof. Hauser sah, als das durch Joost van den Vondel besungene Werk Lastmans*). Der Besitzer dieses Bildes, Graf Stetzki, hatte dann die Liebenswürdigkeit, das Gemälde eine Zeitlang leihweise dem Mauritshuis im Haag zu überlassen**). In dem andern, jetzt im Rijksmuseum in Amsterdam befindlichen Gemälde, auf das mich s. Z., als es noch im Berliner Kunsthandel war, Herr Dr. Valentiner freundlichst aufmerksam machte, konnte ich das von Joachim Oudaen besungene Bild des *Opferstreites zwischen Orest und Pylades* und — noch bevor ich etwas von der Jahreszahl neben der Signatur wußte — das Pendant zu dem *Paulus und Barnabas in Lystra* erkennen***). Beide Gemälde sind Pietro Lastman fecit 1614 signiert

*) Kunstchronik, 1903, Spalte 30 und 56; Journal des Débats, 1902, Nr. vom 20. August.

**) Vergl. W. Martin, Bulletin van den Ned. Oudhk. Bond, Bd. III, Seite 263.

***) Vergl. meinen Aufsatz im Bulletin van den Ned. Oudhk. Bond, 1908, Seite 39 ff.

in einer ähnlichen, nur nicht ganz so schnörkelreichen, etwas kursiven Schrift wie das Bremer Bild. Diesmal ist auch der Vorname voll ausgeschrieben und zwar italienisiert: Pietro. Ihre Abmessungen sind gleich und stimmen mit den in alten Versteigerungskatalogen gegebenen Maßen überein. Komposition und Malweise lassen sie auch deutlich als gleichzeitig entstandene Gegenstücke erscheinen. Der Inhalt tut ein weiteres. In einem Falle wird der feste Glaube zweier Apostel an Gott gefeiert und im anderen die unverbrüchlich feste Freundschaft zweier Jünglinge gepriesen, also Glaube und Treue.

Auf jedem Bild spielt ein feierlicher Opferzug die Hauptrolle. In Feiertagskleidern kommen die Festteilnehmer mit Fackeln, Weihgeschenken, Opfertieren in langem Zuge, dem die Musik voranschreitet, heranmarschiert, um vorn vor dem Altar Halt zu machen. Hier befinden sich bereits die handelnden Hauptpersonen und machen ihre große Gebärde, auf die die Festgenossen mit mehr oder weniger Interesse ihre Blicke richten. Bezüglich der Einzelheiten in der Art und Weise der Charakterisierung der Figuren, der malerischen Behandlung ist zu unseren früher gemachten Beobachtungen nicht viel neues hinzuzufügen. Eigentlich jede Figur ist für sich nach dem Modell gezeichnet und dann in das Kompositionsschema eingefügt. Ein innerer Zusammenhang der Figuren und Gruppen untereinander besteht nicht. Der Zeichnung der Figuren kann man Fehlerhaftigkeit nicht nachsagen, nur daß die Hände und Füße wie immer zu groß und plump sind. Dagegen sind „zijne kleederen natuurlijk en vlak geplooit“. Die Farben sind etwas flüssiger aufgetragen als früher, die Farbenstimmung des Ganzen aber ist noch in jenem kühlen, blaugrünen Ton gehalten, der auch für die frühen Bilder charakteristisch ist. Das Hauptmotiv der Komposition, die große Linie derselben, bildet der in weitem Bogen vom Hintergrund nach vorn schreitende Opferzug. Über die Köpfe der Vordergrundsfiguren läßt sich ungefähr eine nach beiden Seiten ansteigende Kurve ziehen, über der das Auge freien Ausblick nach dem Hintergrund mit Tempel, Stadt, Obelisk und Bildsäule hat. Bei einem Nebeneinanderhängen der Gemälde würde man dem *Paulus und Barnabas*-Bild wohl den linken, dem andern den rechten Platz geben; die Vordergrundsfiguren fügen sich so in der Mitte gut aneinander an: an die aufrecht stehende Jünglingsfigur dort ganz rechts schließt sich die stehende Figur des

Henkers ganz links auf dem *Opferstreit zwischen Orest und Pylades* an. Beide stehen mit dem Rücken gegeneinander.

Bei dem Thema *Paulus und Barnabas in Lystra* ist man geneigt, einige der zahlreichen anderen Behandlungen dieser Geschichte zum Vergleich mit dem Lastmanschen Bilde heranzuziehen. Manche wird Lastman vielleicht gekannt haben, und sie mögen vielleicht auch einen gewissen Einfluß auf seine Darstellung ausgeübt haben. Daß eines oder das andere aber entscheidend gewirkt und seine Komposition wesentlich bestimmt habe, läßt sich nicht mit Sicherheit feststellen. Elsheimer hat das *Opfer in Lystra* in einem frühen Bilde (in Frankfurt a. M.) behandelt. Daß er „durch die Darstellung auf Raffaels Teppichen bestimmt wurde", wie Valentiner meint*), ist wohl kaum anzunehmen, denn das Bild ist in der Komposition und in Einzelheiten völlig unabhängig von Raffael. Und ebenso dürfte Lastmans Komposition dieses Gegenstandes, die von der Elsheimers noch mehr abweicht, als dessen eigene von Raffael nicht durch Elsheimers Bild angeregt sein, was Valentiner an derselben Stelle auch annimmt. Lastman läßt die ganze Szene nicht innerhalb der Stadt, sondern draußen vor den Toren sich abspielen. Er ist auch deutlicher, drastischer als Elsheimer im Erzählen des Vorganges. Die beiden Apostel stellt er links auf eine Estrade, sodaß sie die anderen Figuren überragen, und die ausgestreckten, sich scharf vor dem Himmel abhebenden Arme des Barnabas ziehen sofort die Aufmerksamkeit des Beschauers zuerst auf die Helden. Vor allen Dingen hat aber Lastman etwas in seine Darstellung hineingebracht, was weder bei Raffael noch bei Elsheimer zu finden ist: den langen heranschreitenden Zug der Menschen, der sich bis weit in den Hintergrund des Bildes fortsetzt. Man ist versucht, hierzu irgend eine Anregung in dem berühmten *Triumphzug Cäsars* von Mantegna zu sehen, den Lastman gewiß gekannt haben wird. Indessen läßt sich das nur ganz vermutungsweise sagen, da Übereinstimmungen in Einzelheiten, die ein direktes Zurückgehen auf Mantegnas Werk als Vorbild gewiß machen könnten, fehlen. Am ehesten ließen sich auf dem Amsterdamer Bild des *Opferstreites zwischen Orest und Pylades* die ganz rechts herankommenden Musikanten, der Muschelhornbläser, mit denen auf dem achten Bild des jetzt in Hamton Court befindlichen Originales von Mantegna vergleichen, auch der

*) Rembrandt und seine Umgebung, Seite 108 Anmerkung 3.

Knabe mit dem Tamburin vorn fast in der Mitte dort mit dem jungen Triangelschläger bei Lastman. Abgesehen davon auch die Masken, Götterbüsten, Rüstungen u. s. w., die auf Stangen einhergetragen werden.

Ganz allgemein darf man wohl, was diese Art von Festzügen und Begegnungen von zweien betrifft, auf Venedig verweisen. Dort waren jene Prozessionen und festlichen Aufzüge auch in Wirklichkeit in hohem Schwange. Die Maler — man denke an Gentile Bellini, Carpaccio — haben sie mit Vorliebe dargestellt, ebenso wie man (z. B. bei Carpaccio) Predigten eines auf einem Postament stehenden Heiligen findet, die man auch mit einem gewissen Recht etwa neben Lastmans *Opfer in Lystra* stellen darf (*Predigt des heiligen Stephanus* im Louvre, *Predigt des heiligen Markus* in Berlin*)). In diesem Zusammenhange dürfte auch beiläufig darauf hingewiesen werden, daß noch heute in Holland bei besonderen Gelegenheiten Aufzüge sehr beliebt sind. So werden alle fünf Jahre von den Universitäten und technischen Hochschulen große „Maskeraden" veranstaltet, bei denen zuweilen auch die Königin als Zuschauerin zugegen ist.

Die beiden langen Gedichte, die auf die Gemälde gemacht wurden, von Hollands größtem Dichter Joost van den Vondel das eine, das andere von Joachim Oudaen, deuten darauf hin, daß sich die Bilder damals großer Berühmtheit erfreuten, d. h. wohl sofort nach ihrem Entstehen und zu Lebzeiten Lastmans. Auch der Umstand, daß sie sich später, nach 1676, dem Datum der Versteigerung R. v. d. Wolf, in dessen Besitz das eine Bild bereits 1657 war, zusammen in der Sammlung des Jan Six befanden (der das von Vondel besungene schon lange besaß), weist darauf hin. Und noch mehr die hohen Preise, die noch im Jahre 1702 für jedes dieser Gemälde bezahlt wurden, nämlich 230 und 200 Gulden. Höhere Preise brachten auf jener Auktion des Nachlasses von Jan Six nur noch einige Bilder von Rembrandt, so Nr. 38 *Predigt Johannis des Täufers,* Grisaille (jetzt in Berlin): 710 fl., *Porträt der Saskia* (jetzt in Cassel, Bode Nr. 150): 510 fl., während Nr. 40, ein „sehr gutes" Bild *Abraham bei den Engeln* von Rembrandt nur 31 fl. 10 stuiver brachte. (Dies letztere wird

*) Rembrandt hat eine Zeichnung Carpaccios, jetzt im Besitze des Herzogs von Devonshire in Chatsworth, die auch so eine Predigt eines Heiligen darstellt, genau kopiert. (Abbildungen in Preuß. Jahrbuch, 1894, bei Hofstede de Groots Aufsatz „Entlehnungen Rembrandts".

nach Hofstede de Groot*) das Gemälde in St. Petersburg, Bode Nr. 223 sein. Nach Vosmaer**) war es ein $6\frac{1}{2}:8\frac{1}{2}$ Zoll großes Bild, 1646 datiert und von John Smith***) unter Nr. 2 beschrieben, nach dem es in den Sammlungen Benj. West (versteigert 1820, 290 gs.), J. Haldiman und zuletzt 1636 in der Sammlung Richard Sanderson in London war. Das Bild der Eremitage ist viel größer, 121,5 : 162,5 cm, und um 1636/37 zu datieren). Von anderen Bildern, die auf jener Versteigerung vorkamen, seien noch erwähnt: Nr. 37 *Die drei Könige* von Jan Schorel: 30 fl., Nr. 41 Ein großes Stück, eine *Morgenstunde* von Jan Asselijn: 112 fl., Nr. 48 *Simeon im Tempel* von Jan Lievens: 50 fl., Nr. 57 *Schachspieler* von Lukas van Leyden: 30 fl., Nr. 86 *Ein stilles Wasser mit Schiffen* von Jan van Goyen: 18 fl., Nr. 89 Lebensgroße *Porträts eines Mannes und einer Frau* von Frans Hals: 32 fl.†). Auch unter den Preisen, die für Lastmans Bilder im allgemeinen bezahlt wurden, nehmen die hier auf der Auktion Jan Six erzielten — soweit wir nach den noch erhaltenen Angaben urteilen können — eine hervorragende Stelle ein. Man muß bedenken, daß diese Preise Anfang des 18. Jahrhunderts bezahlt wurden, in dessen Verlauf alle bekannten Bilder von Lastman weit unter 100 fl. Marktwert besitzen.

Aber auch an sich betrachtet, bedeuten diese beiden Gemälde im Vergleich zu dem, was Lastman früher malte, einen Fortschritt — auf dem Gebiete des Historienbildes. Mit ihnen hatte er das getroffen, was das gebildete Publikum gern hatte. Wo es sich mit Behagen in die ihm bekannte Erzählung an der Hand des Gemäldes hineinversetzen und dieses prüfend mit dem Text vergleichen konnte. Die langen Gedichte sind so auch sehr bezeichnend für die Art des Kunstgenießens und Kunstverstehens jener Kreise, für die Lastman hiermit zur berühmten Modegröße wurde. Von nun an ändert sich nichts wesentliches mehr in seiner Gestaltungsweise, er hatte es nun nicht mehr weiter nötig, nach Dingen zu suchen, durch die er besonders gefallen könnte.

*) Die Urkunden über Rembrandt, Seite 444.

**) Rembrandt . . . ., Seite 264 und 540.

***) A Catalogue raisonné of the Works of the most eminent Dutch, Flemish and French Painters . . . ., Bd. VII, London 1836.

†) Vergl. Oude Kunst in Nederland. Etsen van Wilm. Steelink... met Tekst van J. F. van Someren, Seite 10.

Fassen wir dies alles zusammen, so dürfen wir gerade von diesen beiden Gemälden, wozu auch noch die *Konstantinschlacht* zuzurechnen ist, mit dem meisten Recht als von seinen „Hauptwerken" sprechen, wenn auch diese Bezeichnung noch für einige andere Gemälde in Katalogen und dergl. in Anspruch genommen wird.

Ein drittes Bild aus dem Jahre 1614, das nach Semeonoff*) die *Karawane der Frau des Abraham auf dem Wege zur Residenz des Melchisedek* darstellt, befand sich früher in der Sammlung Solovieff in St. Petersburg. Wo das Bild jetzt ist, konnte ich leider nicht ermitteln, auch ist mir keine Abbildung danach bekannt geworden. Es wäre eine Vergleichung mit den beiden anderen Gemälden gewiß interessant gewesen, da es auch wieder einen Zug von Menschen wie jene darstellt. Und ebenso wäre es interessant gewesen, ihm das zehn Jahre später gemalte Bild des *Abraham mit den Seinigen auf dem Wege nach Kanaan* in der Sammlung A. Lürman in Bremen vergleichsweise entgegenzusetzen.

Das Thema ist in Holland nicht oft behandelt worden. Bei Moeyaert finden wir es wieder in dem ehemals in der Sammlung W. Dahl in Düsseldorf gewesenen Bilde von 1628, *Abraham, der von Gott die Weisung erhält, in das Land Kanaan zu ziehen,* das sich jetzt im Besitze von Herrn D. S. Granaat in Amsterdam befindet. Von Moeyaert**) wurde vielleicht Paul Potter angeregt, von dem ein Bild von 1640, *Einzug Abrahams in Kanaan* vom Germanischen Museum in Nürnberg 1892 auf der Versteigerung Höch erworben sein soll***). („Die Herden sind hier zum Mittelpunkt der Darstellung gemacht. Die Figuren sind noch steif und konventionell und verraten, wie die Landschaft, den Einfluß von Moeyaert" †).

Für Lastman selbst dürfte die Anregung zu solchem Thema aus Italien gekommen sein, und zwar von Seiten der Bassani, die mit Vorliebe solche Vorwürfe behandelten, die Gelegenheit boten, eine unterwegs befindliche Viehherde mit Hirten darzustellen.

---

*) Katalog seiner Gemäldesammlung, 1906, Seite XXXI.

**) Nach Bredius ist er Paul Potters Lehrer in Amsterdam.

***) Ich habe das Bild im Germanischen Museum nicht finden können, auch nicht im Katalog von 1909.

†) Bode, Rembrandt und seine Zeitgenossen, II. Aufl., Seite 178.

In demselben Jahre 1614 sehen wir Lastman noch ein anderes Problem behandeln, die Darstellung des nackten weiblichen Körpers. Um den im Rahmen einer biblischen Geschichte darstellen zu können, wählte er, wie es so oft geschah, die Susannaerzählung. Das Gemälde ist erst in jüngster Zeit in Deutschland bekannt geworden und gegenwärtig vom Besitzer, Herrn Staatsrat P. Delaroff in St. Petersburg, dem Kaiser Friedrich-Museum zur leihweisen Ausstellung überlassen worden.*) Besonderes Interesse verdient das Bild in erster Linie aus dem Grunde, weil es vom jungen Rembrandt in einer Rötelzeichnung kopiert wurde und bei seiner eigenen Behandlung des Susannathemas später nachwirkte. Wir werden darauf an anderer Stelle näher eingehen. Hier ist nur festzustellen, daß das Bild mit dem rosa schillernden Gewand des rechts stehenden Alten, dem braunen des andern und dem blauen Mantel, auf dem die Susanna sitzt, alles vor einer dunkelgrünen Blätterwand, koloristisch sehr befriedigt. Störend wirkt nur der knitterige unnatürliche Faltenwurf in dem Gewand des einen Alten. Es ist nicht ganz klar, ob Lastman dadurch die Dünne des Stoffes besonders hervorheben wollte, oder ob er damit die innere Erregung des in seiner vorgebeugten Haltung auch nicht sehr gut wirkenden Alten auch äußerlich andeuten wollte. Jedenfalls sind sie in diesem Falle besonders fahrig und kraus.

Wir können bei Lastman gewissermaßen zwei Hauptarten von Gewandfalten unterscheiden. Einmal sind es lange, glatte runde Faltenrücken, bisweilen in grader Lienie verlaufend, bisweilen in Biegungen den Körperformen nachgehend. Meist handelt es sich dann um Kleider aus schwereren Stoffen, vornehmlich bei Männern in mantelartigen Gewändern. Aber häufig artet das auch zur Manier aus, indem diese runden Faltenrücken sich wenden und biegen, ohne daß die Ursachen solcher starken Windungen ersichtlich wären. Es verbindet sich da die eine Art mit der andern, die Lastman bei Gewändern aus dünnen Stoffen anzuwenden pflegt. Um diese gut zu charakterisieren, gibt er ein krauses Hin und Her vom kleinen Falten und Fältchen, deren Rücken in solchen Fällen, wo es sich um knitterige Seidenstoffe handelt, durch aufgesetzte starke Lichter in ihrer Wirkung noch verstärkt werden. Diese Faltenmalerei erinnert dann fast etwas an die von Tintoretto und seiner Schule ausgebildete Art, bei

*) Amtliche Berichte aus den Königl. Kunstsammlungen, 1908, Seite 85.

der eine große Gefahr die ist, daß der ganze Aufwand an Falten durch ein bloßes Aufsetzen von hellen hin- und herlaufenden Faltenlinien auf dunklem Grund bestritten wird.

Der Körper der Susanna ist ganz hübsch, hält sich aber im Grunde auf gleicher Stufe wie der männliche Akt des Odysseus auf dem Braunschweiger Bild von 1609. Die Landschaft tritt stark zurück. Es ist nur eine dunkle Blätterwand, durch die man links einen Ausblick auf ein ebenfalls ziemlich flächenhaft wirkendes tempelartiges Gebäude in einem Garten hat.

Im Louvre ist Lastman durch ein Bildchen vom Jahre 1616 (monogrammiert) *Abraham im Begriff den Isaak zu opfern* nicht schlecht vertreten. Das kleine Gemälde war früher in W. Bürgers Sammlung und wurde auf der Versteigerung derselben (Mad. Lacroix in Paris, 1892) mit ganzen 180 frcs. bezahlt. Auf der Versteigerung Paul Mantz, 1895, gab die Louvreverwaltung dafür 250 frcs. aus. Der farbige Gesamteindruck ist — im Gegensatz zu jenem Susannabild — kühl bei fast keinen Lokalfarben; grünlichschwärzliche Sepiatöne überwiegen. Die Fleischfarbe des nackten Isaak ist ebenfalls kalt, weißlich mit grünlichen Schatten. Allen Farben fehlt der Zusatz des wärmenden Ockers. Die Zeichnung der etwas kompliziert sitzenden Aktfigur ist nicht schlecht, aber trocken und auch etwas schematisch. Jedenfalls merkt man der Figur an, daß sie von einem Maler stammt, der in der Behandlung des Aktes eine gewisse Routine besitzt. Der in Verkürzung gegebene Kopf, ebenso wie der vom Himmel heranschwebende Engel deuten darauf hin, daß Lastman vor schwierigen perspektivischen Zeichenproblemen nicht zurückschreckte.

Diese Fassung des Isaakopfers wird wahrscheinlich nicht die erste gewesen sein. Die Grisaille, die Dr. Bredius dem Rijksmuseum in Amsterdam schenkte, dürfte wohl vorausgegangen sein. Die Körperbehandlung ist da gröber, der schwebende Engel nicht eben glücklich. Dagegen ist der Abraham der Grisaille dem auf dem Louvrebild vorzuziehen.

Ein drittes, sehr grobes *Opfer Abrahams* besitzt, wie mir Herr Staatsrat P. Delaroff mitteilte, Herr Suroff in St. Petersburg. Ich konnte über dies Gemälde leider keine nähere Auskunft erhalten.

Dr. Bredius*) und Dr. Valentiner**) haben bei Erwähnung der Amsterdamer Grisaille bemerkt, daß sie an Rembrandts *Opfer Abrahams* in der Eremitage erinnere. Nach der andern Seite hin kann man dann auch auf Rubens' Darstellung verweisen, die Lastman vielleicht gekannt hat (Original oder Werkstattarbeit in der Sammlung J. Unger in Cannstatt, Abb. bei A. Rosenberg, Rubens, Klassiker der Kunst, Bd. V, Seite 47), und am stärksten fast an ein Gemälde von Domenico Feti in russischem Privatbesitz. Dies entspricht eigentlich genau der Lastmanschen Auffassungsweise, nur ist es größeren Formates: 100×77 cm. Aber es ist hier doch auch wieder sehr fraglich, ob Lastman das Bild des einige Jahre jüngeren italienischen Malers selbst gekannt hat, der allerdings auch in Rom war, oder ob die Verwandtschaft nicht nur in der ähnlichen künstlerischen Wesensart der beiden begründet liegt, die sich im Anschluß an die Eklektiker und Naturalisten gebildet hatten. Dabei ist dem D. Feti als Italiener von Natur aus mehr Schwung und Größe der Auffassung zu eigen.

Aus dem nächsten Jahre, 1617, ist uns im Rijksmuseum in Amsterdam ein größeres Gemälde erhalten, dessen Darstellung dort als „Christus, den Aussätzigen heilend" gedeutet wird. Dieser vom Katalog dem Bilde gegebenen Benennung kann ich mich nicht anschließen, denn dies Motiv der Heilung wird nur ganz nebensächlich angedeutet: links im Schatten, kaum zu unterscheiden, fährt man einen Kranken — Gichtbrüchigen oder Aussätzigen? — auf einem Karren nach vorn zu. Weder die Heilung des Aussätzigen***), noch

---

*) Im Amsterdamer Katalog.

**) Rembrandt und seine Umgebung, Seite 108.

***) „Und es kam zu ihm ein Aussätziger, der bat ihn, kniete vor ihm nieder und sprach zu ihm: Willst du, so kannst du mich wohl reinigen. Und es jammerte Jesum und reckte die Hand aus, rührte ihn an und sprach: Ich will's tun; sei gereinigt! Und als er also sprach, ging der Aussatz von ihm und er ward rein. Und Jesus bedräuete ihn und trieb ihn alsbald von sich und sprach zu ihm: Siehe zu, daß du niemand nichts sagest; sondern gehe hin und zeige dich dem Priester und opfere für deine Reinigung und was Mose geboten hat, zum Zeugnis über sie. Er aber, da er hinauskam, hub er an, und sagte viel davon und machte die Geschichte ruchbar, also daß er hinfort nicht mehr konnte öffentlich in die Stadt gehen . . " (Markus 2, 40 ff. Die beiden anderen Stellen bei Matth. 8, 2—4 und Lukas 5, 12—14.)

die Geschichte vom Gichtbrüchigen*) kann man als dargestellt annehmen. Das Hauptthema wäre doch zu nebensächlich behandelt, und die kniende weibliche Figur ließe sich dann nicht erklären. Sieht man also von der Darstellung der Heilung eines Kranken ab und versucht allein die Vordergrundsszene zu deuten, so kommen zwei Geschichten in Frage: die von der Ehebrecherin vor Christus und die vom kananäischen Weibe. Die Geschichte der Ehebrecherin kann aber auch nicht dargestellt sein, denn die Komposition weicht zu sehr vom Bibeltext ab. Sie ginge nicht, wie es im Anschluß an den Text gewöhnlich der Fall ist, im Tempel vor sich, und wir sehen auch nicht, daß Christus die bekannten Worte auf den Boden schreibt. Dann bleibt die Geschichte von *Christus und dem kananäischen Weibe***) übrig, die meines Erachtens auch wirklich dargestellt ist: „Und siehe, ein kananäisch Weib ging aus derselbigen Grenze und schrie nach ihm und sprach: Ach Herr, du Sohn Davids, erbarme dich mein! Und er antwortete ihr kein Wort. Da traten zu ihm seine Jünger, baten ihn und sprachen: Laß sie doch von dir, denn sie schreit uns nach. Er antwortete aber und sprach: Ich bin nicht gesandt denn nur zu den verlorenen Schafen von dem Hause Israel. Sie kam aber und fiel vor ihm nieder und sprach: Herr hilf mir! Er aber antwortete und sprach: Es ist nicht fein, daß man den Kindern ihr Brot nehme und werfe es vor die Hunde. Sie sprach: Ja Herr; aber doch essen die Hündlein von den Brosamen, die von ihrer Herren Tisch fallen. Da antwortete Jesu und sprach zu ihr: O Weib, dein Glaube ist groß, dir geschehe wie du willst. Und ihre Tochter ward gesund zu derselbigen Stunde.“ Wir haben hier auch die textliche Erklärung für das Vorhandensein der brotessenden Kinder und der tanzenden Hunde, die Jesus' Wort „es ist nicht fein, daß man den Kindern ihr Brot nehme und werfe es vor die Hunde“ illustrieren sollen.

Dies Bild von 1617 ist nicht in dem kühl-blaugrünen Ton der frühen Gemälde gemalt, sondern in einem wärmeren braunen. Den weißen großen Wolken des warmblauen Himmels ist auch durch Zusatz von Ocker die frühere Kühle genommen. Lastman variiert

---

*) Matth. 9, 2.

**) Matth. 15, 22ff. (Markus 7, 24—30).

hier auch reichlich in der Beleuchtung, er gibt scharfe Licht- und Schattenkontraste, von denen am interessantesten wohl die silhouettenhaften Figuren rechts im Mittelgrunde sind. Die Neigung hierzu ließ sich freilich schon auf den Zeichnungen von 1603 erkennen und ist der ganzen Malergruppe, zu der Lastman gehört, eigen. Wir finden solche Figuren später auch auf Rembrandts frühen Bildern mit Vorliebe angebracht.

Es begegnet uns auf diesem Gemälde aber noch etwas anderes, was wir von dem bislang ernsten, sachlichen Meister eigentlich nicht erwarteten: lustige genrehafte Motive. Daß er die Hunde vorn tanzen läßt, und dann die die linke Ecke füllende Kindergruppe. Hier knüpft Lastman scheinbar an Rubens an. Man vergegenwärtige sich dessen zahlreiche Darstellungen von Kindergruppen, deren Reihe mit dem nach Max Rooses*) 1602 gemalten Bild *Romulus und Remus* in der Galerie des Kapitols beginnt, das zu den ersten von Rubens in Rom gemalten Bildern gehört. Auf dem Wege über Rubens dürften aber wieder die Erinnerungen an derartige besonders häufig bei den Venezianern vorkommende Genremotive wachgerufen worden sein. Die beiden blonden Kinder auf diesem Bilde werden wohl nicht, wie Franz Arp**) meint, allein der „ingenoemenheid des meesters met de verschijningen van het dagelijksche leven" zu verdanken sein.

Die Komposition ist ganz nach dem Dreiecksschema aufgebaut. Es läßt sich von links, bei den Kindern angefangen, bis zum Kopf Christi als Spitze, und dann wieder nach rechts über die kananäische Frau, bis in die rechte untere Bildecke ein Dreieck konstruieren, gegen das die ganz rechts befindliche Standfigur als Gegengewicht gestellt ist. Das Bild ist ganz angefüllt mit Figuren, auch ein Zug Volks fehlt nicht, wenn er auch etwas in dem tiefen, wohl im Laufe der Zeit noch nachgedunkelten Schatten links verschwindet.

Die Bemerkungen E. Jacobsens zu dem Bilde***), daß die Christusfigur sehr an Rubens erinnere und die Figur zuäußerst rechts sogar an Rubens' eigene Gestalt, sind sehr ansprechend. Das deutet

*) Rubens' Leven en Werken, 1903, Seite 95. Nach Rosenberg erst 1606/08 gemalt. Eine zweite Bearbeitung dieses Gegenstandes befand sich in Rubens' Nachlaß.

**) De hollandsche Schilderkunst in de gouden Eeuw, 1904, Seite 30.

***) Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. XXIV (1901), Seite 178.

auch auf eine nähere Beschäftigung Lastmans mit Rubens hin. Der Christuskopf und der Profilkopf des Jüngers rechts neben ihm erinnern übrigens auch in gewisser Weise an Tizians *Zinsgroschen* in Dresden; die Gesten von Christus und dem Jünger rechts neben ihm auch an die des Christus und des Matthäus rechts auf Lionardos *Abendmahl* (im Gegensinn). Der Einfluß Elsheimers aber ist nur noch in der schon stark zurücktretenden Landschaft zu erkennen. Die Figuren sind in ihren Bewegungen nicht so steif wie gewöhnlich. Die mittlere Hauptgruppe fügt sich leidlich zusammen.

Das im gleichen Jahre (1617) gemalte Bild *Christus am Kreuz* im Besitze des Herzogs von Looz-Corswarem in Brüssel habe ich nicht gesehen. Es ist nach Bode nur ein geringes Gemälde.

Die Werke des folgenden Jahres 1618 bieten wieder Neues. Weniger noch die *Verkündigung* der in die Eremitage gekommenen Sammlung P. v. Semeonoff in St. Petersburg, ein Bild, das bei kräftigem Kolorit doch verhältnismäßig harmonisch im Ton sein soll. In der Komposition ist es nicht sehr glücklich. Mit viel Pathos und fast übergroßer Wichtigkeit entledigt sich der Engel seiner Botschaft, während die Maria mehr dumm als demutsvoll ergeben von ihrer Lektüre aufblickt. Nirgends spürt man etwas von dem zarten Hauch, mit dem andere Maler gerade diese Szene in so verschiedenen Graden und Gefühlsnuancen umwoben. Das vorn mit dem Knäuel spielende Kätzchen wirkt eher trivial, als daß es zu einer traulichen Stimmung im Gemache der Maria beitrüge. Es fehlt überhaupt der Raum, die liebevolle Ausstaffierung desselben, wo die heilige Jungfrau vor dem Erscheinen des Engels ihrer stillen Beschäftigung nachging. Hier gebricht es Lastman doch an dem feineren Empfinden; für die bildliche Wiedergabe einer solchen innerlichen Szene standen ihm nicht die erforderlichen Ausdrucksformen zu Gebote.

Den Verkündigungsengel finden wir in dem Gemälde der Sammlung Moltke in Kopenhagen wieder, nur für die andere Rolle, die er dort zu spielen hat, etwas umgekleidet. Sein Auftreten ist in diesem Bilde, das den *Abschied des Engels Raphael von dem alten und dem jungen Tobias* darstellt, ebenso billig schauspielerhaft und äußerlich wie dort. Die Ergebenheit, mit der sie ihm die Hälfte ihrer Schätze als Beweis der Dankbarkeit anbieten, kommt auch nur sehr äußerlich zum Ausdruck. Aber auf das die rechte Bildseite einnehmende Vieh

und die sonstigen Reichtümer des Tobias verwandte unser Meister mehr Fleiß. Wir finden uns auf einmal vor einem Tiermaler, der große Ziegen, Pferde, Esel, Pfauen, Kamele, Papageien, Rinder, Kühe und Tauben fast um ihrer selbst willen zu malen scheint. Er leistet auf diesem Gebiete auch nicht einmal schlechte Arbeit, sodaß wir eine Reihe voraufgegangener Studien von Tieren unbedingt voraussetzen müssen. So zeigt der Pferdekopf hier, daß Lastman im Vergleich zu den hölzernen Pferden auf dem *Bethlehemitischen Kindermord* in Braunschweig oder auf der *Taufe des Kämmerers* in Berlin eine Menge hinzugelernt hat. Im Hintergrund baut er noch einmal wieder eine italienische Gebirgsstadt auf und setzt vor ihre Mauern inmitten schlanker Pinien die als Fontäne dienende Steinfigur eines flöteblasenden Satyrn. Das Kolorit ist im großen und ganzen wieder kühl. Der Himmel indigoblau, oben beinahe schwarz; die Wolken sind von unbehaglich kaltem weißen Ton. Die Stadt auf dem Hügel ist graugrün, die große Wolke hinter dem Engel dunkelgraugrün.

Bietet dies Gemälde in der Reichhaltigkeit der Tierdarstellungen etwas bei Lastman bisher ungewohntes, so bringt das dritte aus diesem Jahre 1618 erhaltene Bild, *David im Tempel Harfe spielend* in Braunschweig, ebenfalls neues, insofern als die Szene in einem Innenraum vor sich geht und nicht, wie bisher stets, im Freien. Wäre das Bild nicht datiert, so wäre es nicht leicht, innerhalb der Zeit von 1613/14 bis 1620 etwa eine annähernd genaue Datierung vorzunehmen. Denn seit jenen Jahren blieb sich Lastmans Stil ziemlich gleich. Höchstens ist er insofern noch Wandlungen unterworfen, als sich die Zeichnung und Ausführung, je mehr wir uns den zwanziger Jahren nähern, flauer wird und erkennen läßt, daß den einzelnen Figuren keine neuen Naturstudien ad hoc mehr zugrunde liegen, daß Lastman vielmehr aus dem Kopf oder nach alten Studien die Kompositionen zusammenstellte. Anlaß zu der Frage, ob der Stil dieses Gemäldes dem früheren um 1613/14 oder dem späteren um 1618 näher komme, bietet der Umstand, daß Vosmaer (in Anschluß an den alten Galeriekatalog) die Jahreszahl statt 1618 als 1613 las und in dem Bild „encore la même manière“ wie in dem Odysseusgemälde von 1609 und dem *Bethlehemitischen Kindermord* derselben Galerie sah. Wenn wir dieses Braunschweiger Bild von 1618 mit den beiden berühmten Gemälden aus dem Jahre 1614 vergleichen,

so finden wir in der Tat auch einige Punkte, die uns veranlassen könnten, die Entstehungszeit desselben mehr um die Zeit jener beiden von 1614 anzunehmen. So z. B. schon die Bezeichnung Pietro Lastman, die wir auch auf jenen Werken wieder antreffen und sonst nur noch einmal auf dem Bilde der Sammlung A. Lürman in Bremen. Allerdings mit dem Unterschied, daß sie auf ersteren nicht wie hier auf dem Braunschweiger und Bremer Bild in reiner steiler Antiqua geschrieben sind. Dann kommen eine Reihe von Figuren und Motiven vor, die wir von jenen beiden Bildern her schon genau kennen. Wir finden z. B. den charakteristischen Kopf des Orgelspielers zweimal wieder auf dem *Orest und Pylades*-Bild in Amsterdam. Der Knabe rechts, auf dessen linke Schulter der singende Alte seine Hand legt, ist dasselbe Modell mit fast genauer Kopfhaltung wie auf dem Lystrabild. Auf demselben Stück finden wir hinten den Tamburinschläger. Wohl ließen sich noch mehr solcher Beispiele und Berührungspunkte aufzählen, aber sie sind schließlich doch nicht beweiskräftig genug für eine Datierung — denn wir finden ebenso auch in späteren Gemälden, wo die Jahreszahl ganz deutlich ist und keine falschen Lesarten zuläßt, dieselben Figuren wiederkehren. Es ist das nur dafür ein Beweis, daß Lastman zu verschiedenen Zeiten dieselben Modelle und Studien für verschiedene Gemälde benutzte. Der en face stehende gepanzerte Krieger links hinter dem Brandalter kehrt fast genau so wieder auf dem 1630 gemalten Bild in Stockholm. Vosmaers falsche Lesweise der Jahreszahl auf diesem Braunschweiger Bilde, 1613 statt 1618, hat übrigens schon Riegel*) richtiggestellt, indem er zugleich auf die ebenfalls oben abgeplattete 8 auf der *Flucht nach Ägypten* im Museum Boymans in Rotterdam hinwies. Die gleiche Form der 8 haben auch die zuvor besprochenen Gemälde der Sammlung Graf Moltke in Kopenhagen und Semeonoff in der Eremitage in St. Petersburg. Dabei will ich bemerken, daß auch die Jahreszahl des Kopenhagener Bildes bisweilen als 1613 gelesen wurde. Eine genaue Untersuchung, die für mich, bevor ich das Bild im Original sah, vorzunehmen Herr Blom in Kopenhagen die Liebenswürdigkeit hatte, stellte aber 1618 als sicher fest.

Das Braunschweiger Bild ist aus der ganzen Reihe der noch bekannten Werke Lastmans das einzige, dessen Handlung sich in

*) „Beiträge", Bd. II, Seite 204.

einem geschlossenen Innenraum abspielt, von dem aus man nirgends ins Freie sehen kann. Die Beleuchtungsweise mußte somit anders gestaltet werden als in den übrigen Gemälden, d. h. das kühle gleichmäßige Nordlicht haben. Der veränderten Aufgabe war sich der Künstler bei dem fraglichen Bilde gewiß auch bewußt — aber nicht gewachsen. Es unterliegt keinem Zweifel, daß Lastman einen Helldunkeleffekt im Hintergrunde des Raumes hervorbringen wollte, indem er von links her einen breiten Lichtstrahl über die Orgel fallen ließ. Auch der gepanzerte Krieger links, dicht hinter dem Altar, ist zu bescheidenen Lichteffekten benutzt, indem sein Panzer das auf dem Altar brennende Feuer reflektiert. Das ist aber eigentlich auch alles, was an Beobachtung und Wiedergabe von künstlichen Beleuchtungseffekten auf dem Bilde zu erkennen ist. Im übrigen sind die Figuren jede gleichmäßig von links her beleuchtet. Von einer Wirkung des Lichtscheines, der von dem Kronleuchter ausgeht, ist nirgends etwas zu merken. Deshalb geht es nicht an, in diesem Gemälde etwa eine Vorahnung des späteren Helldunkels von Rembrandt sehen zu wollen. Rembrandt wird es nicht nötig gehabt haben, wenn er auf Elsheimer in gewissen Dingen vielleicht auch erst durch das Medium Lastmans zurückgriff, da, wo er künstliche Beleuchtungseffekte etwa studierte, Lastman zu konsultieren. Das enge Verhältnis des Elsheimerschen Bildes *Jupiter bei Philemon und Baucis* in Dresden zu Rembrandts *Christus und die Jünger in Emaus* in der Sammlung der Frau André-Jacquemart in Paris und der Rembrandtschen Zeichnung dazu im Besitze von Exzellenz Bode (Hofstede de Groot Nr. 189; abgebildet im „Leidsche Jaarboekje" von 1906) habe ich bei anderer Gelegenheit schon einmal dargelegt*).

Der Gesamteindruck des Gemäldes in Braunschweig ist übrigens eher vlämisch als holländisch. Man denkt an Rubens bei den singenden Knaben, bei den verschiedenen Musikanten und bei dem links hinter dem Altar im Schatten stehenden gepanzerten Krieger; man denkt an vlämische Maler bei den Sängern auf der untersten Bank, für die ich an ein Bild von P. van Lint**) im Wiener Hof-

*) The Burlington Magazine, 1908, Seite 39.

**) Allerdings ist dieser etwas jünger als Lastman und kann nicht als Vorbild für diesen angeführt werden, sondern nur, um den vlämischen Charakter zu exemplifizieren.

museum, Nr. 1068, erinnere, wo z. B. auch ein Mann ganz ähnlich die Brille auf die Nase hält, wo ähnliche Farbentöne und ähnliche Handbewegungen wie hier bei Lastman vorkommen.

Ehe wir zur Betrachtung der datierten Werke nach 1618 übergehen, wollen wir ein nicht signiertes und nicht datiertes Gemälde, das aus der Sammlung Habich 1892 erworbene *Urteil des Midas* in der königl. Gemäldegalerie zu Cassel betrachten. Es wird wohl am besten an dieser Stelle eingereiht. Es zeichnet sich durch eine hübsche, im Vergleich zu den früheren Bildern mit einer gewissen Breite behandelte Landschaft mit Wald und Felspartien aus, die wie gewöhnlich so komponiert ist, daß das Terrain von links nach rechts ansteigt und die linke obere Ecke einen Ausblick auf den Hintergrund und den Himmel gewährt. Sie ist — im Gegensatz zu den frühen Landschaften — nicht in einem blaugrünen Ton mit hellweiß grünlichen Lichtpartien gehalten, sondern weist einen mehr dunkelbraunen Gesamtton auf. Die sich im Vordergrund abspielende Geschichte ist den von den Künstlern der damaligen Zeit so beliebten Verwandlungen Ovids entnommen (aus denen Lastman auch sonst vielfach seine Bildstoffe geschöpft hat) und zu einer wohl abgewogenen Komposition verarbeitet worden. Satyrn und Nymphen hören, schön in einer Pyramide gruppiert, dem Spiel Apollos zu. Pan hat nach seiner Flötenleistung auf der rechten Seite Platz genommen, legt eben seine Syrinx neben sich aus der Hand und blickt mit offenem Mund auf den jugendlichen Gott, der

„das goldene Haupt mit parnasischen Lorbeer umwunden
Schleppt den langen Talar, von tyrischem Blute gesättigt;
Und sein blinkendes Spiel voll Elfenbeins und Gesteines
Hält in der Linken der Gott, und hält in der Rechten den Schlägel.
Stellung und Blick war würdig der Kunst".

Diesen Moment wählte Lastman als den fruchtbarsten. Links neben Apoll sitzt der sachverständige Preisrichter Tmolos „frei sein Ohr von Gebüsch; die Eiche nur gürtet des Hauptes bläuliches Haar, und umwallt die gehöhleten Schläfen mit Eicheln". Die anderen Zuhörer achten wohl auf das göttliche Spiel, sind sich zum Teil aber auch bewußt, daß sie dabei von Lastman porträtiert werden. Midas selber steht ganz rechts etwas zurück und freut sich seiner dummen Bemerkung, die ihm, der es scheinbar noch gar nicht gemerkt hat, die Eselsohren einbrachte.

In der Kostümierung seiner Figuren verfährt Lastman ziemlich frei. Es macht ihm nichts aus, die eine Muse links vorn in einer tiefausgeschnittenen Gesellschaftstoilette — aber ohne Fußbekleidung — inmitten der bocksbeinigen Waldgesellschaft erscheinen zu lassen, deren jüngere männliche Mitglieder im Takt des feierlichen Götterspieles an den Bäumen herumklettern. Im Vordergrund ist schön und malerisch — im Sinne Lastmans — ein Stilleben aus Musikinstrumenten und Notenheften hingelegt. Die hier vorkommende Laute und das Cello verwandte er auch auf dem vorher besprochenen Bild in Braunschweig.

Dies Gemälde wurde früher dem Gerard de Lairesse zugeschrieben, mit dem es in der Auffassung auch eine gewisse Verwandtschaft hat, ohne jedoch so glatt und süßlich in der Ausführung zu sein, wie die Maler von Lairesses Schlag im Ausgang des XVII. Jahrhunderts. Gerade im Technischen zeigt sich der Unterschied zwischen Anfang und Ende des XVII. Jahrhunderts, während die Vorliebe für mythogische und historische Darstellungen beiden Zeitabschnitten gemeinsam ist. Nur ist die Auffassung der Maler vor Rembrandt in Amsterdam natürlicher, derber, holländischer — im Gegensatz zu der etwas dekadenten, süßlich-lüsternen der Verfallszeit der holländischen Malerei. Man läßt sich die gesund-braunen Leiber der Lastmanschen Männerfiguren gefallen, auch ihre plumpen Extremitäten und groben Physiognomien. Daß die Zuschreibung an Lairesse unzutreffend ist, lehren den, der einige Bilder von unserem Meister gesehen hat, nicht nur die Hände und Füße, sondern auch einige bereits bekannte Typen, denen andere Verwandte der hier Darstellten auf späteren Bildern noch folgen werden.

Ebenfalls auf antik mythologisches Gebiet führt uns das der Augsburger Galerie gehörende Gemälde mit *Odysseus und Nausikaa* das P fecit Anno 1619 signiert und, wenn man so sagen darf, das populärste Bild unseres Meisters ist; jedenfalls dasjenige, an das bei Nennung des Namens Lastman meistens als „Hauptwerk" gedacht wird. Es wird auch vielfach in den Handbüchern zur Illustrierung von Lastmans Kunst — mit Recht — abgebildet. Denn es ist in der Tat ein durchaus typisches und zugleich besonders ansprechendes Beispiel von des Meisters Kunst.

Das Gemälde scheint sich auch früher schon größerer Beliebtheit erfreut zu haben; davon zeugt eine alte Kopie, die 1886 auf einer Auktion in Cöln als A. v. Diepenbeeck vorkam, wie auch die im Berliner Kupferstichkabinett befindliche große Kreidenachzeichnung aus der Sammlung A. von Beckerath, die bislang noch für eine originale Vorzeichnung Lastmans für sein Gemälde gehalten wird. Warum mit Unrecht, wird an anderer Stelle ausgeführt.

Lastman hatte, wie wir bereits gesehen haben, dasselbe Thema, und zwar auch im gleichen — fruchtbarsten — Moment der Handlung, im Jahre 1609 schon einmal behandelt. Eine Vergleichung der beiden Gemälde wird zur Feststellung etwaiger Fortschritte oder Stilwandlungen des Meisters innerhalb der dazwischen liegenden zehn Jahre besonders geeignet sein. Auf den ersten Blick bemerkt man auf dem späteren Bild eine viel größere Geschlossenheit, Klarheit und Einfachheit der Komposition. Die beiden Hauptpersonen sind an die beiden Bildseiten rechts und links gebracht und einander wirkungsvoll gegenübergestellt. Die auf jenem ersten Bild aber etwas auseinandergezogene Gruppe der Begleiterinnen und Dienerinnen — man kann dort von einer Gruppe im strengen Sinn eigentlich gar nicht reden — ist hier auf einem Wagen ziemlich in der Mitte ungezwungen zusammengedrängt und in das schon mehrfach angewandte pyramidale Kompositionsschema gebracht, ohne dabei den Bewegungen der einzelnen Figuren Zwang anzutun. Ihre Anordnung ergibt sich ganz natürlich aus den Verrichtungen, die sie vorhaben. Gegen diese geschlossene Dreiecksmasse auf der rechten Seite des Bildes ist dann links als Senkrechte die allein stehende Figur der Nausikaa entgegengestellt. Sie wird in ihrer Wirkung noch besonders verstärkt durch den hellen Himmel, vor dem sie sich abhebt, und der bei beträchtlicher Tieferlegung des Horizontes eine gute Folie für die große Silhouette bildet. Davon war auf dem Braunschweiger Bild noch nichts zu bemerken, wenngleich wir auch hier eine beabsichtigte künstlerische Ordnung und Gruppierung der einzelnen Spieler und Gegenspieler sehr wohl beobachten konnten, die im einzelnen nicht ungeschickt, in ihrer Gesamtwirkung aber lange nicht so klar wie in der zweiten Fassung des Themas zum Ausdruck kam. Sie konnte es auch deshalb nicht sein, weil die sorgfältig, fast etwas kleinlich ausgeführte abwechslungsreiche Landschaft gleich einen großen Teil der

Aufmerksamkeit des Beschauers für sich in Anspruch nahm, weil die Figuren mehr wie eine etwas zu groß ausgefallene Staffage wirkten. Hier hingegen haben wir es nicht mit einer ziemlich groß und reich staffierten Landschaft zu tun, sondern mit einem ausgesprochenen Historienbild, bei dem der Landschaft nur die Rolle eines die Handlung selbst deutlicher hervorhebenden Hintergrundes zu spielen hat. Wir dürfen darin sicherlich einen nicht zu unterschätzenden prinzipiellen Fortschritt in der Kunst Lastmans als Historienmaler erblicken, der mit zu den Momenten gehört, die auf den jungen Rembrandt von nachhaltiger Bedeutung wurden. Unverständlich ist es, wie unter diesen Umständen Paul Mantz in einer längeren Besprechung des Bildes in einem Aufsatz über die Augsburger Galerie*) die Nausikaa in der etwas vornehmer gekleideten anmutigen Begleiterin auf dem Wagen sehen konnte. Ein Zweifel darüber, daß es die einfach, aber doch reich gekleidete linke Standfigur sein muß, ist doch schon durch die Komposition ausgeschlossen. In der Gebärdensprache ist sich Lastman aber gegen früher ziemlich gleich geblieben. Auch die Modelle und Kostüme haben keine allzugroßen Änderungen erfahren. Odysseus ist nur etwas kräftiger und haarreicher geworden, Nausikaa etwas reifer und voller; sie ist über den Anblick des nackten Mannes nur erstaunt, nicht aber furchtsam erschreckt wie vor zehn Jahren, also ruhiger in den Bewegungen. Dasselbe gilt von den Begleiterinnen und Dienerinnen. Sie sputen sich wohl, um möglichst schnell von dem schlimmen Anblick des hüllenlosen Odysseus befreit zu werden, packen eiligst ihre Sachen zusammen, ohne dabei jedoch wie damals in eine panikähnliche Verwirrung zu geraten. Bei einigen mischt sich in Mienen und Bewegungen fast sogar eine kleine Freude über das seltsam pikante Abenteuer. Die Kostüme sind wie ehedem teils phantastisch antikisierend, teils modisch — zeigen aber in beiden Fällen einen gewissen vlämischen Geschmack. Isabella Brant auf ihrem um 1620 entstandenen Porträt von Rubens im Haag, Susanna Fourment auf dem um dieselbe Zeit gemalten Bild in der National Gallery in London, oder Helene Fourment auf ihrem Münchener Porträt, sind in sehr ähnlicher Weise dekolletiert wie Nausikaa und ihre Begleiterin. Diese wieder trägt auch so einen Federbaretthut wie Susanna und Helene Fourment auf den erwähnten Rubensschen

*) Gazette des beaux-Arts, Bd. XVIII (1878), Seite 128.

Bildern. Auf die Ähnlichkeit der noch tiefer dekolletierten Dienerinnen auf dem Braunschweiger Bild mit den Trachten der Nymphen auf einem im Wiener Hofmuseum dem älteren Teniers zugeschriebenen Gemälde, wies ich dort schon hin. Auf dem Augsburger Bild wären dafür insbesondere die Korbträgerin im Hintergrund und ihre Begleiterinnen mit jenen zu vergleich. Hier wäre noch hinzuzufügen, daß z. B. die van Balen wie auch Rubens selber in der Verwendung solcher luftigen Kostüme für ihre mythologischen Frauengestalten sich genüge taten. Und schließlich ist diese etwas demonstrative Zurschaustellung der Brüste wohl auch auf die Modeerfindungen zurückzuführen, die der ausgelassenen und ungebundenen Sinnenfreudigkeit üppiger Vlamendamen mehr entsprachen als dem zurückhaltenden und stillen Charakter holländischer Frauen.

Mit dem Fehlen der Bestürzung in den Bewegungen der Frauen ergibt sich für die Behandlung der Gewänder von selbst auch eine größere Ruhe im Faltenwurf, der damit zugleich auch großzügiger wird. Im ruhigen Fluß fallen die Falten, während sie auf dem Braunschweiger Bild im Winde unruhig hin- und herflatterten und so auch noch den an sich schon unruhigen Gesamteindruck nach der Richtung hin verstärkten. Die gleiche Beobachtung können wir an dem Stilleben am Boden machen, wo sicherlich auch ein Einfluß von der vlämischen Schule her mitwirken wird. Im übrigen läßt sich auch ein Fortschritt in der Sicherheit der Zeichnung gegen 1609 konstatieren, ein kräftiges Gegeneinandersetzen von Licht und Schatten mit markanterer Formbehandlung, stärkeres Betonen kleiner naturalistischer Beobachtungen — die schmutzigen Füße und die braungebrannten Hände des Odysseus — das Einflechten genrehafter Motive, wie hier der den Fremdling ankläffende kleine Hund, Motive, die aber auch nicht originelle Zutaten Lastmans sind, sondern sowohl in Flandern wie in Italien massenhaft zu finden sind. Von den Kopftypen erinnern einige stark an Figuren des vorher besprochenen Casseler Bildes — der Kopf der den Schirm haltenden Dienerin dürfte z. B. identisch sein mit dem des Apoll dorten.

Wir haben in diesem Augsburger Gemälde entschieden das erfreulichste Werk Lastmans aus dieser zweiten Periode zu erkennen, in der es gewissermaßen den Gipfelpunkt bildet.

Die um 1619 für den König Christian IV. von Dänemark ausgeführten drei Gemälde, die mit anderen dessen Hauskapelle in dem 1859 abgebrannten Schloß Frederiksborg schmückten und über deren Geschichte bereits in dem die Lebensgeschichte Lastmans behandelnden Kapitel kurz berichtet wurde, sind damals bei dem Brande zerstört worden. Nur eine flüchtige und ziemlich rohe Aquarellskizze von F. Lund aus dem Jahre 1858 nach einem Bild davon, *Christus segnet die Kinder,* zeigt uns, daß jene Gemälde echt Lastmansche Produkte aus diesen Jahren gewesen sind. Diesem Thema, aus dem sich wohl viel machen ließe, steht Lastman ganz äußerlich gegenüber. Er kann nichts anderes geben als einen Christus von dem Typus, den wir von dem Amsterdamer Bilde her kennen, mit pathetisch ausgebreiteten Armen; das bedeutet: kommt her zu mir, und drei Frauen, die dieser Aufforderung folgen und ihre Kinder zu ihm bringen. Von diesen wird das eine, ein kleiner Junge, der sich fromm und artig mit gefalteten Händen den Knien des Herrn naht, von diesem nicht beachtet, weil er sich um das Kind in der Mitte vorn zu bemühen scheint, das seinerseits sich der Situation recht wenig angemessen benimmt, indem es sich von der Mutter fast vordrängen läßt und statt zu Christus zum Beschauer hinsieht. Aber vielleicht wollte es Lastman gerade gut machen; er läßt zugleich den Knaben mit dem rechten Arm auf den Heiland weisen, so, als wollte er den Betrachter des Bildes auf die Hauptfigur aufmerksam machen. Die dritte, weiter zurückstehende Frau mit turbanartigem Kopftuch, trägt ein Wickelkind und sieht mehr zu, als daß sie sich aktiv an der Handlung selbst beteiligt. Diese Figuren sind in die beliebte Dreieckskomposition gebracht, gegen die rechts ein Pilaster als Senkrechte gestellt ist. Und vor diesem stehen dann einige Jünger in nichtssagenden theatralischen Posen, deren Motive uns nicht neu sind. Dies Bild, dessen wenig befriedigender künstlerischer Gehalt auch aus der mangelhaften Skizze deutlich genug zu Tage tritt, mag vielleicht hinter der *Kreuztragung* zurückgestanden sein. Hierbei mag eine etwas stärker auftragende Gebärdensprache, deren Lastman sich zu bedienen pflegte, weniger unangenehm gewirkt haben, weil sie sich mit dem Thema mehr in Einklang bringen ließ. „Es war so voll von Ernst und eigentümlichem Charakter, daß man an Rembrandt bei diesem Bilde von seinem Lehrer denken mußte", sagt von

der *Kreuztragung* der bereits oben zitierte dänische Kunstschriftsteller N. L. Höyen*).

Noch ein Gemälde aus dem Jahre 1619 ist erhalten und von besonderem Interesse. Es war bis vor kurzem nur aus einer flüchtigen Kreidezeichnung von Leonard Bramer im Amsterdamer Rijksprentenkabinet bekannt und stellt *Bathseba bei der Toilette* dar. Herr P. v. Semeonoff erwähnte in seinem Galeriekataloge von 1906**) ein Gemälde mit dieser Darstellung im Besitze des Herrn Zabielsky in St. Petersburg, der so liebenswürdig war, mir auf meine Bitte eine Photographie desselben zu senden. Meine vorher auf Grund der kurzen Beschreibung von Herrn v. Semeonoff gehegte Vermutung, daß dies das verschollen geglaubte Original der Bramerschen Nachzeichnung sei, fand ich damit bestätigt. Auf die enge Beziehung, die zwischen dieser Bathseba und der Rembrandts in der Sammlung Jhr. Steengrachts im Haag besteht, machte schon Dr. Hofstede de Groot***) im Anschluß an die Bramersche Skizze aufmerksam. An anderer Stelle bin ich auf diese Beziehung Rembrandts zu Lastman näher eingegangen†). Hier haben wir das Gemälde als Glied in der Entwicklungsreihe Lastmans zu betrachten. Außerordentlich stark betont ist die Dreieckskomposition der Hauptfiguren. Die Sache ist so weit getrieben, daß wir von der linken unteren Ecke nach der rechten oberen die Diagonale ziehen können, die zugleich die Hypotenuse des Kompositionsdreieckes mit dem rechten Winkel in der unteren rechten Bildecke ist. Diese Diagonale beginnt beim Schweif des Pfaues, geht über ihn, vom Hals zum Kopf der Dienerin, über deren gebeugten Rücken zum Kopf der Bathseba und von da zur haarkämmenden Alten, um schließlich bei den auf einen Stein gelegten Gewandstücken zu endigen. Gegen diese Querlinie setzt Lastman aber wie gewöhnlich eine Senkrechte, die hier durch den wasserspeienden Delphin mit dem Amor darauf gebildet wird und die sich in den gesenkten Armen der Dienerin nach unten fortsetzt. Die Säulen des Schloßbalkons im Hintergrund sowie einige Bäume wiederholen sie noch einmal. Es darf aber wohl auch noch auf die in starkem Schatten liegende linke

*) Skriftes, Bd. I, Seite 233.

**) Seite XXXI.

***) Oud-Holland, Bd. XIII (1895), Seite 238/40.

†) Monatshefte für Kunstwissenschaft, Bd. II (1909), Seite 302 ff.

Bildseite hingewiesen werden, die, ebenfalls ein Dreieck bildend, der beleuchteten hellen genau entspricht: ihre obere Begrenzungslinie läuft fast mit der zweiten Diagonalen des Bildes zusammen, sodaß in der Mitte, bei dem Kopf der fußwaschenden Dienerin ein stumpfer Winkel entsteht, den die Senkrechte halbiert. Lastman hat auch in diesem Gemälde die Komposition aufs sorgfältigste abgewogen. Was nun aber die Figuren im einzelnen betrifft, so befriedigen sie unsere Schönheitsbegriffe keineswegs. Der künstlerischen Darstellung eines vollen weiblichen Aktes zeigt sich hier Lastman nicht ganz gewachsen. Was er malte, ist zwar ohne grobe Verzeichnungen, aber oberflächlich und unbeholfen in Ausführung und Auffassung. Sie sitzt nicht fest, mit ihren Armen und Händen weiß sie nicht wohin.*) Für Lastman selber war vielleicht interessanter die Fußwäscherin wegen der Haltung mit der starken Verkürzung und wegen der grellen Beleuchtung. Wen man will, kann man sie caravaggiesk nennen und sich dabei des Mannes auf Caravaggios *Grablegung Christi* im Louvre erinnern, der die Beine des Herrn umfaßt.

Die technische Behandlung scheint — nach der Photographie zu urteilen — auch weniger sorgfältig zu sein.

Gerade im Vergleich zu dem 1614 gemalten Bilde der *Susanna mit den beiden Alten* zeigt das Bathsebabild, besonders was die Behandlung der Aktfigur betrifft, eine Verschlechterung, die sich wohl mit daraus erklären läßt, daß Lastman mehr und mehr das sorgfältige Studium nach dem Modell vernachlässigte und sich vielmehr auf seine allmählich gewonnene Routine verließ. Gegen jene Figur der Susanna, die doch immerhin noch von einem gewissen Reiz ist, fällt diese Bathseba sehr stark ab. „Die Farben sind hart und geben dem ganzen einen unruhigen Charakter**)".

Das Thema der Darstellung weiblicher Aktfiguren gibt Veranlassung zur Besprechung zweier anderer Gemälde mit nackten Frauenfiguren. Das eine befindet sich im Museum zu Cork und wird dort *Toilette der Venus* betitelt. Leider stehen mir von dem sehr großen (116,2:155) Gemälde nur zwei vollkommen unzulängliche Photographien zur Verfügung, sodaß ich mich weder über

*) Merkwürdig ist die fast gleiche Stellung der Venus auf A. v. d. Werffs Bild „Venus und Amor" in der Dresdener Galerie (Nr. 1815).

**) Briefliche Mitteilung von Herrn von Semeonoff.

die richtige Zuschreibung noch über die Darstellung als solche bestimmt äußern kann. Ich behalte mir es für eine spätere Gelegenheit vor. Entdeckt wurde dies Bild von dem Direktor der National Gallery in Dublin, Sir Walter Armstrong. (Nach dessen Ansicht ist das Stück Tuch vor der Scham der liegenden Figur später hinzugemalt worden*)). Auch hier haben wir streng linearen Aufbau der drei nackten Figuren in einem rechtwinkeligen Dreieck, dessen Katheten parallel dem unteren und rechten Bildrand verlaufen, während der Hypotenusenrichtung die Bilddiagonale sowie die Begrenzungslinie des Waldes im Hintergrund parallel sind. Was für die Beleuchtung von dem Bathsebabilde galt, trifft wohl auch für das Corker Gemälde zu. Die hell beleuchteten nackten Figuren stehen in starkem Gegensatz zu den beiden bekleideten Figuren sowie zu der Landschaft.

Diesem Bild scheint das andere hier zu besprechende Gemälde sehr nahe zu stehen, auf das mich jüngst noch Herr Dr. C. Hofstede de Groot freundlichst aufmerksam machte. Die Besitzer waren so liebenswürdig, mir mit einer guten Photographie und Auskünften an die Hand zu gehen. Auf dem in sehr schmalem Breitformat gehalten Bild ist die Geschichte von *Diana und Aktäon* dargestellt. Auf den ersten Blick hin ist man über die Zuschreibung des Bildes an Lastman überrascht, bei näherem Hinzusehen findet man jedoch in den weiblichen Gesichtstypen, in den Gebärden Ähnlichkeiten mit anderen gesicherten Lastmanschen Figuren. Besonders die dritte Figur von rechts ist dafür ausschlaggebend, deren Gesicht besonders dem der Engel auf dem Bild *Abraham empfängt die drei Engel* der Sammlung Semeonoff ähnlich ist. Im Übrigen läßt der ganze Stil des Bildes stark an Utrechter Meister denken, etwa an das Bild gleichen Gegenstandes von Antonis van Montfort in der Wiener Galerie und andererseits auch wieder an Italiener des Seicento, an Domenichino z. B., dessen berühmtem *Fest der Diana* in der Galerie Borghese in Rom man es von Ferne etwa an die Seite stellen möchte. Die weiblichen Aktfiguren auf Lastmans Bild erscheinen plastischer und greifbarer als die des A. van Montfort, wenngleich auch etwas weichlicher, rundlicher. Sie berühren sich da eher mit Figuren von A. van Nieulandt, nur daß dieser wie Poelenburg seine Bilder in viel kleinerem Formate ausführte, und daß seine

*) Briefliche Mitteilung von Herrn Direktor W. A. Mulligan in Cork.

derartigen Gemälde meist aus späterer Zeit datieren, aus den 40er und 50er Jahren. Wie wir schon wissen, hat A. v. Nieulandt wie Lastman auch für das Betzimmer Christians IV. in Schloß Frederiksborg gemalt. Was die Datierung des Bildes betrifft, dessen Ausführung im Gegensatz zu der eben besprochenen *Bathseba* sehr sorgfältig, wenn auch an einzelnen Stellen etwas hart zu sein scheint, so wage ich auf Grund der mir zur Verfügung stehenden Abbildung nur dahin zu urteilen, daß es zwar nicht zu den Frühwerken gehört, aber wohl auch nicht in die spätere Schaffensperiode.

Im Prinzip ganz dieselbe Komposition wie das Augsburger Odysseusbild, nur rechts um eine Reiterfigur bereichert, weist die 1620 datierte *Taufe des Kämmerers* in München auf. Diese Reiterfigur hat der auf der linken Seite aufrecht stehenden Einzelfigur das Gegengewicht zu halten. (Sie ist auch deshalb interessant, weil sie von Rembrandt übernommen wird). Vorbereitet war sie bereits in früheren Gemälden durch die ganz an den Bildrand gerückten stehenden Figuren (mit großem Buch — auf dem Amsterdamer Gemälde von 1617 z. B.). Das Schema ist nun so, daß sich in der Mitte zwischen zwei Senkrechten die vielfigurige Pyramide aufbaut. Es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß Lastman auf eine harmonische klare äußerliche Komposition besonderen Wert legte. Und ein allmählicher Fortschritt ist unverkennbar und deutlich fühlbar, wenn wir — wie vorhin bei dem Odysseusbild — auch hier eine ein gutes Jahrzehnt früher entstandene Darstellung des gleichen Gegenstandes zum Vergleich heranziehen, das Berliner Bild von 1608. In beiden Fällen machen wir dann die Grundbeobachtung: das Interesse des Malers an der sorgfältigen Ausarbeitung der Landschaft hat einer Bevorzugung der Figuren und ihrer kunstvollen Anordnung auf der Bildtafel Platz gemacht. Damit steht im Einklang die früher noch etwas ungeschickte, plumpe Zeichnung der Figuren — im Gegensatz zur Landschaft — und die ziemlich oberflächliche, mehr summarische Behandlung der Landschaft jetzt, 1620 — im Gegensatz zu den in den mannigfaltigsten Stellungen gezeichneten Figuren, die deutlich eine lange Beschäftigung mit Modellstudien verraten. Je länger man übrigens die Figuren des Münchener Bildes betrachtet, um so mehr gewinnt es den Anschein, als sei auch versucht worden, die äußerlichen Posen der Figuren in ein gewisses inneres gegenseitiges Verhältnis zu

einander zu bringen. Der Diener links sieht nach rechts auf den Taufakt, der auch das Interesse der rechts stehenden Personen in Anspruch nimmt bis auf einen, den vordersten knienden Jüngling, der sich nach rechts umwenden muß, um die Verbindung mit dem Reiter ganz rechts herzustellen. Zum gleichen Zweck schaut der Hund dazwischen noch zu seinem Herrn empor, der selbst lächelnd zu dem erstgenannten knienden Jüngling niederblickt. Die Verbindung der Figuren ist also auch so, ich möchte sagen, „halbinnerlich" hergestellt, und zugleich wird die Anfmerksamkeit auf die handelnde Hauptgruppe hingelenkt. Aber im Grunde wird diese Absicht doch nicht erreicht, sie ist viel zu stark überwuchert von dem Bestreben, in einem bestimmten Kompositionsschema viele Figuren in möglichst verschiedenartigen Stellungen vorzuführen. Der Fehler ist eben der, daß Lastman die Komposition nicht so sehr von innen heraus gestaltet, will sagen für ein bestimmtes Thema die angemessenste Kompositionsform, die der Darstellung des Themas auch ihrerseits künstlerisch zugute kommt, sucht, sondern umgekehrt, jedes Thema in eines der nicht allzuzahlreichen Grundschemata hineinzwängt.

Wenn hier auf dem Münchener Bilde die Figuren auch verhältnismäßig noch sehr in der Fläche behandelt sind, so scheint Lastman das selbst empfunden zu haben. In einer dritten Fassung der *Taufe des Kämmerers* (von 1622) hat er das Problem anders gestellt; da kommt es ihm überhaupt weniger auf die Zahl der Figuren als vielmehr auf die Tiefen- und Raumwirkung an.

Ein Bild mit nur wenigen Figuren vom Jahre 1621 besaß noch Herr P. von Semeonoff in St. Petersburg, *Abraham empfängt die drei Engel.* Wie mir der Besitzer freundlichst mitteilte, steht das Bild bezüglich des Helldunkels Rembrandt am nächsten. So weit ich nach der Photographie urteilen kann, handelt es sich in der Tat um eine ganz interessante Beleuchtung — im Freien. Das Gesicht des im Profil knienden Abraham liegt im Schatten, ebenso der eine Engel, der rechts von ihm in der Mitte des Bildes, am meisten zurück in voller Face-Ansicht dunkel gegen den hellen Himmel steht. Diese Kontrastwirkung ist von Lastman wohl sicher beabsichtigt, kommt auch noch anderwärts vor. Der Horizont ist ganz in die Tiefe gerückt, wie auf dem Augsburger Odysseusbild. Die Landschaft ist nur nebensächlich links als Kulisse und rechts hinten als niedrige Silhouette

behandelt. Das Gemälde scheint bis zu einem gewissen Grade auf die effektvolle Wirkung von hellem Licht und dunklem Schatten berechnet zu sein, während die Komposition im Grunde auf Raffaels Darstellung in den Loggien beruht. Daß hier nicht der für die malerische Wiedergabe wirkungsvollste Moment der biblischen Geschichte von Lastman herausgefühlt und festgehalten ist, der die große und weihevolle Stimmung auszudrücken vermöchte, die in den paar Bibelworten liegt: „Und als er seine Augen aufhub und sah, siehe da stunden drei Männer vor ihm. Und da er sie sah, lief er ihnen entgegen vor der Tür seiner Hütte und bückte sich nieder auf die Erde.“ Diesen Augenblick wählte Raffael: die Engel heißen den fromm ergebenen Greis sich aufrichten, und für beide sind die angemessenen und wirklich sprechenden Bewegungen gegeben. Für den empfindenden Leser des Bibeltextes liegen diese Vorgänge zwischen dem eben zitierten und dem folgenden Vers, der mit den Worten „und sprach“ beginnt. Denn Abraham wird erst sprechen, nachdem er von den Engeln dazu aufgefordert worden ist. Diesen Moment, wie die Engel den Abraham sich erheben heißen, gibt Raffaels Komposition wieder. Lastman dagegen liest beide Verse gleichsam in einem Atem zusammen. Für ihn bückt sich und spricht Abraham gleichzeitig. Seine Engel haben dann nichts weiter zu tun, als zuzuhören. Ihre Gesten haben nichts auszudrücken. Man hat das Gefühl, wie wenn man Schauspielern zusieht, die eine lange Rede schweigend anzuhören haben und dabei nicht ganz still und steif dastehen wollen. Die Lastmanschen Schauspieler entledigen sich ihrer Rolle nur unzureichend, weil der Regisseur — Lastman — den Text nur äußerlich beherrscht und deshalb auch nicht besser zu interpretieren versteht, vor allem ihm nicht die „bildmäßige Erscheinung abzugewinnen“ vermag.

Das aus demselben Jahre stammende Gemälde *Jonas, der vom Walfisch ausgespien wird,* verdankte, wenn es — wie sehr wahrscheinlich ist — zu den in zwei ganz wenig verschiedenen Kupferstichen von C. van Dalen d. J. und dem von W. Vaillant im Gegensinn geschabten Folioblatt das Original ist, sein Entstehen dem Auftrage eines Kaufmannes, der dasselbe gewissermaßen als eine Art Firmenschild benutzte. Dieser Isaak Boddens, in der Warmoestraat in Amsterdam wohnend, hatte dann natürlich auch die kleinen Stiche

von van Dalen bestellt. Insofern ist also das Bild ganz interessant, als es zu jener Gruppe von künstlerischen Firmenschildern zu rechnen wäre. Es unterscheidet sich von diesen nur insofern, als es nicht den Erwerbszweig angibt, sondern nur Bezug nimmt auf den Namen des Hauses, in dem Boddens wohnte. (Die Häuser hatten in Holland früher meist derartige Namen. Lastman selbst z. B. kaufte das Haus „zum Predigtstuhl“ (Kanzel), der alte und der junge Cuyp — bis zu seiner Verheiratung — wohnten in Dordrecht in dem Hause „zum Samson“ u. s. w.). Künstlerisch betrachtet ist das Bild aber von sehr geringem Werte. Höchstens könnte man sich noch kopfschüttelnd fragen: Sollte Lastman etwa wirklich bei der Gestaltung seines entfliehenden Jonas wieder bei Raffael sich haben inspirieren lassen, an dem Orte, wo er sicher viel gelernt hat, in den Loggien im Vatikan? Etwa an dem Gott Vater beim Scheiden von Licht und Finsternis? Diese Möglichkeit braucht nicht ausgeschlossen zu werden, wenn auch vielleicht eine Beeinflussung durch die Apollfigur auf Giulio Romanos Fresko im Palazzo Ducale in Mantua noch größere Wahrscheinlichkeit für sich hat*).

Die *Auferweckung des Lazarus* von 1622 im Mauritshuis im Haag ist ein Bild voller Figuren in warmem, blondem Ton, trotz der Buntheit der Gewänder. Vosmaer fand in dem Gemälde zweierlei Tendenzen zum Ausdruck gebracht: die eine italienische, und die andere originale. Der Vordergrund ist bestimmt und klar gemalt, während das übrige weicher ist, mehr Tranzparenz in den Schatten besitzt und bis zu einem gewissen Grade den bisher im „Werke“ Lastmans unbekannten „charme du mystère“, des Immateriellen hat, der uns bei Rembrandt gefangen nimmt. Vosmaer, im Glauben, das Bild sei 1632 entstanden, findet darin wirklich „einen Berührungspunkt von Lehrer und Schüler, eines der Glieder, die jenen mittelmäßigen Meister mit dem Genie des Schülers verknüpfen. Aber es drängt sich dabei die Frage auf: hat Lastman diese Ähnlichkeiten, diese Lichtelemente etwa seinem bereits berühmten Schüler entlehnt — oder dürfen wir es wagen, sie als Keime einer Art zu sehen und zu fühlen anzunehmen, die bei Rembrandt zur höchsten Blüte reiften?“ Vosmaer neigte zu der zweiten Annahme — weil diese Arbeit nicht allein stehe, sondern das Bild von 1629 des Haarlemer Museums

*) Hierauf wies mich Herr Professor Goldschmidt hin.

weiteres Beweismaterial dafür böte. Ist in dem Haager Bild nun aber wirklich etwas von Rembrandtischem Licht zu spüren? Dann hätte Vosmaer richtig geschlossen, daß in Lastman selbständig eine, wenn auch noch so geringe, Spur vom Geiste Rembrandts lebte, denn dies Bild ist in Wirklichkeit nicht erst 1632 (wie er irrtümlich las), in dem Entstehungsjahr der *Anatomie*, sondern bereits 1622 gemalt. Die Möglichkeit der Rückbeeinflussung des Lehrers durch den einstigen Schüler besteht nicht. Die gänzlich anders empfundene und gemalte Haarlemer *Anbetung der Hirten*, die allerdings ziemlich stark Rembrandtisch, aber nicht von Pieter Lastman ist und auch nicht von 1629 sein kann — die Jahreszahl ist gar nicht mehr zu entziffern —, muß eben ausgeschaltet werden bei dieser Frage. Und wenn wir nun noch einmal fragen, ob in der *Auferweckung des Lazarus* wirklich ein Hauch vom Geiste Rembrandts vorauszuahnen ist — so können wir schwerlich die Antwort „ja" darauf geben. Das Bild hängt jetzt neben der 1632 gemalten *Anatomie* an derselben Wand, an der auch Rembrandts *Darstellung im Tempel* von 1631 zu sehen ist, die Vergleichsmöglichkeiten sind also gegeben. Wo ist auf Lastmans Bild die Transparenz der Schatten! Alle in der Grotte befindlichen Personen sind von einer nicht sichtbaren Lichtquelle aus hell beleuchtet, sodaß bei vielen starke Schatten entstehen. Von einem Fühlbarmachen des Höhlenraumes durch die Beleuchtnng kann kaum die Rede sein. Wenn im Hintergrund nicht die Öffnung und der Ausblick ins Freie wäre, so könnte die Szene ebensogut vor einer dunkeln Wand spielen. Allein die drei Frauenfiguren draußen, von denen zwei von einem starken Schatten zum Teil getroffen werden, könnte man vielleicht in Vosmaerschem Sinne deuten wollen. Doch handelt es sich bei ihnen auch wieder um Figuren, die sich im F r e i e n, im Licht und nicht im Halbdunkel befinden. Meinem Empfinden nach haben wir vielmehr ein Bild vor uns, das schon ziemlich stark den Niedergang Lastmanscher Kunst verrät. Es weist nur einen blonderen, warmgelberen Gesamtton auf als die anderen, es fehlt nämlich fast jegliches Laub, auf dessen bei Lastman meist sehr blaugrün oder schwärzlichbraun getönte Massen ein großer Teil der kühleren Gesamtwirkung dieser Bilder zu setzen ist. Die Typen der Figuren sind unsympathisch, die Gewandbehandlung ist grob. Der Mantel des Christus macht den Eindruck, als sei er aus Kuchenteig. Die Handlung

selbst ist wieder nur ganz äußerlich zur Darstellung gebracht, jede Figur ist für sich hingestellt, ohne mit den anderen in innere Beziehung gebracht zu sein — der alte Mangel. Die Komposition dagegen baut sich wieder nach einem bestimmten Schema auf: Dreieck mit Christus als Senkrechter und gleichzeitig als räumlichem Mittelpunkt der um ihn herumgruppierten Zuschauer. Aber die Wirkung ist doch nicht einheitlich; die Figuren erscheinen ziemlich durcheinandergewürfelt.

Sicher etwas früher wird das weniger gut erhaltene ähnliche Bild im Besitze von Frau K. Witte ein Alkmaar entstanden sein, das im wesentlichen mit dem Haager Bild verwandt, aber dunkler, grünbraun im Ton und flüchtiger in der Ausführung ist. Die Typen und die Haltungen der einzelnen Figuren schließen sich an das Amsterdamer Bild mit dem kananäischen Weibe an, z. B. Christus und der rechts neben ihm stehende Jünger. Anderes berührt sich wieder enger mit der *Auferweckung* im Mauritshuis.

Vosmaer erwähnte in seinem Katalog der Werke Lastmans schon fünf Bilder dieses Gegenstandes, die er aber auf zwei wirklich vorhanden gewesene reduzieren zu dürfen glaubte. In unserem Katalog haben wir noch vier weitere alte Erwähnungen hinzufügen können. Nur bei einem von den sieben nicht mehr nachweisbaren Stücken findet sich außer der Titelangabe auch eine Maßangabe. Das war ein bedeutend kleineres Bild als die beiden in Alkmaar und im Haag, sodaß mindestens drei verschiedene Darstellungen der Auferweckung des Lazarus als sicher anzunehmen sind. Die anderen Erwähnungen werden vielleicht auf diese drei Bilder verteilt werden können.

Aus dem Jahre 1622 sind noch zwei weitere Gemälde erhalten, ein umfangreiches in Boulogne sur Mer: *Laban der von Jakob und Rahel die entwendeten Idole zurückverlangt,* sowie eine *Taufe des Kämmerers* in der Kunsthalle zu Karlsruhe. Das Bild in Boulogne sur Mer befindet sich in einem sehr schlechten Erhaltungszustand. Es zeigt uns Lastman auf der in den letzten Jahren eingeschlagenen Bahn weiterschreitend: Betonung des äußeren Kompositionsschemas, wärmeres Gesamtkolorit und Einfügung von genrehaften Motiven sowie Tieren. Die Komposition baut sich rechts zu einem Dreieck auf, gegen das links die wuchtige Senkrechte (Laban) gestellt ist. Die Fleischfarben sind bei den Männern sehr braun, bei den Frauen

aber — wie auch früher stets — weißlich kühl und unangenehm wirkend. Das genrehafte Beiwerk nimmt einen ziemlich breiten Raum ein. Links vorn steht ein ganz gut gemalter Hund, dahinter sieht man einen großen Ochsenkopf und anderes Vieh. Rechts befindet sich Geschirr, eine Messingkanne, Kupferkessel und ein Geflügelkorb von der Art, wie man sie z. B. bei Pieter Aertsen sehen kann. Daß wir unter den Figuren lauter alten Bekannten begegnen, kann uns jetzt nicht mehr wundernehmen, ebenso, daß wir sie schon in ähnlichen Stellungen mehrmals sahen. Es hat keinen Zweck, alle einzeln durchzugehen, nur auf die augenfälligsten mag hingewiesen werden: auf den halbbekleideten Mann, der das Tuch aus dem Koffer geholt hat, dem der Mann entspricht, der den Lazarus aus den Tüchern wickelt (auf dem Bild bei Frau Witte in Alkmaar); ferner auf den gepanzerten, en face stehenden Krieger, der schon auf dem Braunschweiger Bild von 1618 vorkam und uns später noch einmal begegnen wird. Eigentümlich ist die etwas in Unteransicht liegende Rahel.

Die Besprechung der *Taufe des Kämmerers* in München beschlossen wir mit einem Hinweis auf ein drittes Gemälde dieses Gegenstandes und auf die andere Fragestellung, von der aus Lastman dieses dritte Mal die Komposition gestaltete: in dem Bilde von 1622 in Karlsruhe. Wie das erste Mal (1608 in Berlin) verzichtet er auf einen größeren Figurenapparat und bringt den Apostel und den Kämmerer, den jener tauft, ganz allein im Vordergrunde rechts, wo ein Bach nach vorn fließt. Auf der linken Bildseite steht auf breiter Straße der Wagen, der im Gegensatz zur Bewegung des Wassers des im Bogen nach vorn fließenden Baches durch seine Richtung und die starke Rückverkürzung den Beschauer in die Tiefe führt. Somit sehen wir Lastman sich zwar bezüglich der Figuren, ihrer Stellungen und Typen mehr und mehr wiederholen. Wir müssen ihm aber zugleich zugestehen, daß er dennoch, wenn es gilt, ein Thema zum zweiten oder dritten Male zu behandeln (innerhalb verschiedener Zeitperioden), sich kompositionell nicht mit dem einst zustandegebrachten begnügt, sondern von neuen Gesichtspunkten aus an die Arbeit geht.

Eine Vergleichung des 1614 gemalten Bildes, das P. v. Semeonoff in seinem Katalog erwähnt, angeblich die *Frau des Abraham, Sara, auf dem Wege zur Residenz des Melchisedek* darstellend, dessen jetziger Besitzer leider nicht mehr festzustellen ist, mit einem späteren Bilde

ähnlichen (bezw. gleichen) Gegenstandes, hätte vielleicht ein ähnliches Resultat ergeben und die Verstärkung der Raum- und Tiefenwirkung des späteren Werkes gegenüber dem früheren gezeigt. Das verhältnismäßig hübsche Bild im Besitze des Herrn Rechtsanwaltes Aug. Lürman in Bremen, das *Abraham mit den Seinen, dem der Herr das gelobte Land zeigt,* darstellt, ist 1624 in einem ebenso niedrigen Breitformat wie das Aktäonbild der Sammlung Wagenhoff-Dolch in Paris gemalt. Es zerfällt in zwei gleichgroße Teile, deren Grenze noch durch das Steindenkmal in der Mitte hervorgehoben wird. Links spielt sich die eigentliche Handlung ab, während die ganze rechte Hälfte von Viehherden und Nebenfiguren eingenommen wird. Das Thema ist, wie schon oben angedeutet wurde, ziemlich ungewöhnlich. Vielleicht darf man aber mit einiger Sicherheit annehmen, daß es auf venezianische Anregungen zurückgeht. In Wien befindet sich z. B. ein Bild von Francesco Bassano*), auf dem — wenn auch etwas anders — das gleiche Thema dargestellt wird. Daß bei den Bassani das Beiwerk, Geschirr, Tiere u. s. w. eine außerordentliche Rolle spielen, ist zu bekannt, als daß es noch besonderer Hervorhebung bedürfte. Die Art und Weise, wie das Vieh im Zuge hingestellt ist und posiert, ist bei beiden ungefähr gleich.

Es verlohnt auch hier nicht, auf die Einzelheiten des Gemäldes um ihrer selbst willen einzugehen. Wir haben ja schon gesehen, daß Lastman gerade darin immer weniger erfreulich wird und neues kaum mehr bietet.

Nicht viel besser ergeht es uns bei dem Bild der *Predigt Johannis des Täufers* vom Jahre 1627, das auf der Versteigerung Raedt van Oldenbarnevelt in Amsterdam am 6. Nov. 1900 versteigert wurde. In der Komposition zeigt es allerdings eine andere Form, die ja freilich durch das Thema mit bedingt war und die wir auch von anderen Meistern angewandt finden: die Gruppierung der Zuhörer im Kreise um den erhöht stehenden predigenden Johannes herum, womit auch eine größere Raumwirkung in die Tiefe erzielt wird. Noch mehr macht sich hier die Ansicht einiger Figuren in starker Unterverkürzung bemerkbar, nicht gerade zum Vorteil des Gemäldes. Dann finden wir zahlreiche Modelle, die uns von früheren Gemälden her bekannt sind, wie z. B. der Reiter rechts von der Münchener

*) Katalog Nr. 266.

Kämmerertaufe, oder die sitzende Frau vorn rechts von der Mitte, die fast ganz genau so schon auf dem Bild in Boulogne s. M. vorkam. Genrehaftes ist reichlich vorhanden und läßt wieder stark an die Bassani denken. Z. B. der kleine Junge, der links auf die Mauer klettert, mit dem hinten herausguckenden Hemdzipfel, ist direkt eine Bassanofigur. Ich verweise auf die *Predigt Johannis des Täufers* von Francesco Bassano d. J. in S. Giacomo dell'Orto in Venedig, wo er vorn in der Mitte zu sehen ist; oder auf den auf dem Schimmel sitzenden Jungen auf dem Bilde *Jakob auf der Rückkehr von Kanaan* im Palazzo ducale in Venedig. Auf dem erstgenannten Gemälde finden wir auch noch andere Motive, die Lastman entlehnt haben könnte; z. B. der sein Haupt stützende alte Mann zu Füßen des Johannes, schließlich auch die Reiterfigur rechts (auf beiden Bildern), die Mutter mit dem Kind im Arm. Bei diesem wahrscheinlichen Zurückgreifen Lastmans auf die Bassani ist zu bedenken, daß z. B. David Teniers der Jüngere „nicht nur ihre Werke kopierte, sondern sich auch Motive aus ihnen zu eigen machte“ *) (vergl. z. B. das Schäferbild in der Liechtensteingalerie in Wien, Zottmann, Tafel XIII Nr. 29). Und dabei ist auch an die beliebten Jahreszeiten- und Monatsdarstellungen (von van Balen in München beispielsweise) zu erinnern. „Sicherlich ist auch Elsheimers Kunst nicht ganz unberührt von der Kenntnis ihres [der Bassani] Helldunkels geblieben**). Aber nicht nur davon, auch eine bestimmte Art der Figurengruppierung scheint Elsheimer ihnen abgesehen zu haben; wie er z. B. einen Akt ganz in die linke Bildecke hineinfügt. Der *barmherzige Samariter* im Louvre (Nr. 2711) und der *Tod der Prokris* bei Lord Methuen in Corsham House lassen an den *barmherzigen Samariter* von Francesco Bassano im Wiener Hofmuseum (Nr. 283) denken. Eine Kenntnis der Werke der Bassani darf bei Lastman auch deshalb als sicher vorausgesetzt werden, weil deren Werke durch Stech- und Schabkunst eine außerordentliche Verbreitung fanden.

Schon van Mander***) erzählt, daß Joan Sadeler und seine zwei Brüder Bilder nach Bassano gestochen haben, unter anderen ein damals (1604) in Amsterdam bei Ioan Icket befindliches Ölgemälde

*) L. Zottmann, Zur Kunst der Bassani, Straßburg (Heitz) 1908, Seite 69.

**) Zottmann a. a. O.

***) In der Lebensbeschreibung des Jacopo Bassano.

der *Verkündigung der Engel an die Hirten,* ein Bild von wunderbarer Zeichnung und Malweise. Unter den Stichen der verschiedenen Sadeler sind nach Bassano 1) die drei berühmten sogenannten *Küchen* zu nennen: *Christus bei Maria und Martha,* das *Gastmahl des reichen Mannes* und der *arme Lazarus* (von Jan Sadeler), sowie *Jesus mit den Jüngern in Emaus* (von Raphael Sadeler). Andere Blätter sind (von Aegid. Sadeler): *Christoph mit dem Kinde* (von 1605), *Verkündigung an die Hirten;* (von Jan Sadeler): *die vier Jahreszeiten* nach Leandro Bassano; (von Raphael Sadeler): *Anbetung der Könige, Jesus bei Martha, die vier Jahreszeiten,* zwei *Landschaften* mit vielen Figuren und Tieren.

Weiter ist von niederländischen Künstlern, die nach den Bassani stachen, auch Corn. Galle (1576—1650) zu nennen mit der *Verkündigung an die Hirten* und einem *armen Lazarus* nach J. Bassano. Als niederländischer Nachahmer der Bassani ist zu erwähnen Pieter Corn. van Rijck (geb. in Delft 1568; 1604 in Haarlem erwähnt). Er war ein Schüler von Jacob Willemsz Delff und wohnte 15 Jahre in Italien; angeblich 1628 starb er. Van Mander nennt ihn einen ausgezeichneten Nachahmer des Bassano. Bezeichnete und datierte Gemälde von ihm befinden sich in Braunschweig (von 1604) und in Haarlem (von 1621); ein ihm zugeschriebenes in Amsterdam im Rijksmuseum.

Die ausdrückliche Hervorhebung der von Bassano beliebten Tierdarstellungen durch van Mander (in der Biographie des Bassano) ist jedenfalls auch wesentlich für die Bedeutung, die man den Bassani in Bezug auf ihren Einfluß auf Lastmans Tierdarstellungen in späteren Jahren — und auch für die Entwicklung des Tierbildes in Holland überhaupt — einräumen muß. Lastman war nämlich in der Tat ein regelrechter Tiermaler. Sowohl aus jenen Bildern seiner späteren Periode konnten wir das erkennen, wie auch deutlich die zahlreichen selbständigen Gemälde und Zeichnungen von Tieren dafür sprechen, die wir in seinem Inventar erwähnt finden. Nr. 26 (unserer Zählung) stellt einen kleinen Hund dar, der von ihm selbst gemalt wurde. Andere Stücke, wo der Maler nicht ausdrücklich genannt wird, werden zum Teil doch auf Lastman zurückgehen. Das sind: Kopien nach einem Widder und Geißen (Nrn. 41, 42, 43), Ochsenkopf (Nr. 59), Leopard u. a., Kopien nach Vögeln (Nr. 60), ein Ochsenkopf mit

zwei Hunden (Nr. 61), einige Pferdeköpfe (Nr. 62), ein Pfau, ein Krokodil, eine Geiß (Nr. 63), ein Lamm, eine Kopie eines Pfaues und eines weiblichen Pfaues (Nr. 64), zwei Böcke, Gänse, ein kleiner Hund, ein Ochse (Nr. 65), ein kleiner Hund, ein Hahnenkampf (Nr. 66), ein Kasten mit Zeichnungen von Pferden (Nr. 71).

Bezeichnend ist auch, daß Lastman von Savery, dem beliebten Tiermaler jener Zeit, ein Kamel (wohl ein Gemälde) besaß (Nr. 39).

Mit der Jahreszahl 1628 und dem Monogramm ist ein *Porträt eines etwa 50jährigen Mannes* signiert, das sich mit einem Pendant, ebenfalls einem *Männlichen Bildnis,* in der Galerie des fürstlichen Schlosses in Bückeburg befindet. Die Bilder galten dort als Werke von D. Teniers d. J. Den Hinweis auf sie verdanke ich einer freundlichen Mitteilung von Herrn Professor Dr. W. Martin im Haag, der sie vor ein paar Jahren als Werke unseres Malers erkannte. Das eine ist deutlich signiert und datiert und kann daher unmöglich von D. Teniers herrühren; das andere dagegen weist in der unteren rechten Ecke nur noch undeutliche Spuren von einem Monogramm und scheinbar auch von einer Jahreszahl auf. Jedenfalls sind sich die beiden Stücke stilistisch so ähnlich, daß man ihre Entstehung von ein und derselben Hand und wohl auch in ziemlich gleicher Zeit anzunehmen berechtigt ist. Man muß dabei nur dem Umstande Rechnung tragen, daß das zweite Bild stark übermalt ist.

Lastman tritt uns in diesen Bildern das einzige Mal als Porträtmaler gegenüber, zu einer Zeit, wo er bereits unter Krankheit zu leiden hatte. Denn am 5. März jenes Jahres sahen wir ihn ein Testament machen (vergl. Seite 15). Nicht ganz ein Jahr später war er noch heftiger erkrankt und testierte abermals vor seinem Notar Lamberti (vergl. Seite 16). Wenn nicht in der Zeit vor dem 5. März, so muß nach diesem Datum jenes erstgenannte Porträt (und wahrscheinlich auch das andere) gemalt sein.

Die Bilder sind die einzigen Porträts von der Hand Lastmans, die uns erhalten sind, von dem wir andere in der Literatur bis jetzt aber auch nicht erwähnt fanden. Man darf daher wohl annehmen, daß er nur selten porträtiert hat. Dazu paßt auch die etwas zaghafte Art der Ausführung, besonders des einen gut erhaltenen Stückes, die nur durch kleine Tupfen und Strichelchen erreichte Modellierung. Die Porträtähnlichkeit scheint ganz gut getroffen zu sein.

Der Kopf des Mannes mit den etwas zusammengekniffenen, gleichsam blinzelnden Augen verfügt sogar über ein leidliches Quantum von Leben. Der andere freilich ist ziemlich starr; man merkt ihm das lästige Sitzen zum Porträtiertwerden an.

Was nun die Personen der Dargestellten betrifft, so können wir darüber nur eine Hypothese vorbringen, über deren größere oder geringere Wahrscheinlichkeit der Leser befinden mag. Unter den der Clementia Zeegers, der Tochter von Lastmans älterem Bruder Zeeger Pietersz, gehörenden Gemälden, die im Jahre 1664 bei ihrem Schwiegersohn Jean Meerman aufbewahrt wurden, finden wir an letzter Stelle drei Porträts aufgezählt: eins von Pieter Lastman, eins von Zeeger Pietersz, und eins von Albert Eggerick. Da Zeeger Pietersz kein Maler war, so kann der Text nicht so verstanden werden, als seien jene Bilder von den Genannten gemalt worden, sondern nur so, daß die Namen der Dargestellten angegeben werden. Die schon von Bredius und de Roever ausgesprochene Vermutung, daß jenes erstgenannte Porträt Pieter Lastmans das von Thomas de Keyser gemalt sei, zu dem Vondel die bekannten Verse gedichtet hat, ist wohl möglich. Denn Lastman war im Hause seines Bruders Zeeger Pietersz die letzte Zeit bis zu seinem Tode gepflegt worden und hatte ihn in seinem letzten Testament vom 13. Mai 1632 zum Universalerben gemacht. Nun darf bei dem datierten Porträt in Bückeburg wohl die Vermutung ausgesprochen werden, daß es mit dem zweiten der erwähnten Bilder, nämlich mit dem Porträt dieses Bruders Zeeger Pietersz identisch ist. Dieser war nämlich von Lastmans Brüdern der einzige, der 1628 noch am Leben war. Darin, daß Lastman sich bei ihm, mit dem er offenbar in besten Beziehungen stand, einmal als Porträtmaler versuchte, liegt nichts unwahrscheinliches, und ebenso natürlich ist es, daß die Tochter dieses Zeeger Pietersz das Bild ihres Vaters (wie auch das ihres Onkels) bewahrte. Zeeger Pietersz war 1578 geboren, zählte 1628 also 50 Jahre, ein Alter, das der auf unserm Bilde porträtierte Mann wohl haben kann. Vielleicht kann seine etwas prätentiöse Kleidung, der verzierte Mantel und die barettartige Kopfbedeckung damit in Zusammenhang gebracht werden, daß Zeeger Pietersz 20 Mal Dekan der Silber- und Goldschmiede, also ein hochgeachteter Mann war.

Ob nun in dem andern Bild in Bückeburg das dritte der erwähnten Porträts, also das des Albert Eggerick erhalten ist, kann nur ganz

vermutungsweise angenommen werden, da wir über die Persönlichkeit dieses Mannes nicht unterrichtet sind. Daß er zur Familie unseres Malers in irgend welcher Beziehung stand, ist aus dem Vorhandensein seines Porträts bei Clementia Zeegers wahrscheinlich, und so könnte es ja auch gekommen sein, daß Lastman damals, als er seinen Bruder porträtierte, auch ihn malte.

Das spätest datierte Gemälde Lastmans, dessen Jahreszahl 1630 Vosmaer noch übersah (sie ist erst nach ihrer Erwähnung im Stockholmer Galeriekatalog von 1900 bekannt) ist eine Opferdarstellung. Dem links befindlichen Standbild *der Juno werden Brandopfer dargebracht.* Wir haben bereits bei dem von Vosmaer und anderen vermeintlich für ein Spätwerk von 1632 gehaltenen Bilde im Haag die Frage gestreift, wie wenig sich eigentlich die Kunstweise Lastmans der seines Schülers Rembrandt nähert. Dieses Spätbild aus einer Zeit, wo Rembrandt bereits eine Reihe von Historienbildern gemalt hatte, zeigt uns noch einmal den ganzen „reifen“ Lastman in seinem eignen Stil. Wir finden in diesem Bild alle die Härten, die ihm von Anfang an eigen waren, verstärkt und ohne die kleinen Reize, die der zuerst noch in ihm wohnende Rest Elsheimerischer Auffassungsweise sowie die sorgfältigere Detailausführung seinen frühen Gemälden verliehen. Man kann vor diesem Bilde nur von einer Summierung von Modellfiguren sprechen, die selbst für sich genommen durch ihre häufige Verwendung zu abgegriffenen Versatzstücken geworden sind. Die Landschaft ist ganz verschwunden, zwei Paläste und eine Säule in ebenso nüchterner wie schematischer Auffassung und Ausführung geben den Hintergrund ab. Die Wolken am Himmel wirken grell und äußerlich. Es ist ein Bild, das wohl erkennen läßt, daß seine Ausführung dem Maler keinerlei Schwierigkeiten bereitete, die zahlreichen Figuren zu einer „Gruppe“, die das zur Darstellung gewählte Thema illustrieren sollte, äußerlich zusammenzustellen. Aber dieser Figurenapparat war überall verwendbar und diesen plumpen, robusten Gestalten sieht man an, daß sie zu ihrem Schöpfer eigentlich in keinem inneren Verhältnis standen. Aber die Art und Weise, wie Lastman seinen Themen Ausdruck verlieh, war immerhin eine äußere Form, die für die Geschichten der Bibel oder der Mythologie auf holländischem Boden und für ein holländisches Publikum gewonnen war. Das empfanden die Zeitgenossen sehr

wohl, und auch wir werden das anerkennen. Noch dazu, wenn wir bedenken, daß der große Künstler, der imstande war, diese Form auch innerlich mit Leben zu erfüllen und sie zu beseelen (und sie demgemäß natürlich auch noch zu modifizieren) der direkte Schüler unseres Malers Lastman war: Rembrandt. Dieser wußte das, was ihm der Lehrer mit dieser äußeren Form bot, man darf wohl sagen, Zeit seines Lebens wohl zu würdigen. Es ist daher nicht mehr als billig, daß auch wir ihm die vom historischen Standpunkt aus gebührende Anerkennung zollen, auch wenn wir der Kunst Lastmans selbst keinen besonderen Geschmack abzugewinnen vermögen.

Der künstlerische Entwicklungsgang Pieter Lastmans vollzog sich im großen und ganzen folgerichtig ohne große oder überraschende plötzliche Stilwandlungen. Nachdem er einmal in Italien unter Elsheimers Einfluß gekommen war, erlebte er im weiteren Verlaufe seines in Amsterdam zugebrachten Lebens nie wieder einen so starken und nachhaltigen künstlerischen Eindruck von anderer Seite. Und wenn Lastmans Kunstweise sich mit der Zeit nach und nach doch von der eigentlichen Elsheimerischen Weise bis zu einem gewissen Grade entfernte, so war die Kunst des deutschen Meisters doch stets richtunggebend für die ganze Entwicklung Lastmans geblieben. Denn man kann nicht sagen, daß die zahlreichen anderen Anregungen und Einwirkungen, denen er sonst noch ausgesetzt war, ihn aus der einmal eingeschlagenen Bahn, die von Elsheimer ausging, gänzlich abgebracht hätten. Nur in Kleinigkeiten kann man hie und da gewisse fremde, neu hinzugekommene Elemente nachweisen, oder oft auch nur nachfühlen. Daß er als Nordländer sich in Rom an Elsheimer anschloß, war natürlich, Ebenso natürlich war, daß er, nach Holland wieder zurückgekehrt, mit der Elsheimerischen Entwicklung nicht Schritt hielt, sondern vielmehr eher dessen eigenen Entwicklungsgang wieder zurückging, daß er nicht beim stimmungsvollen Landschaftsbild mit kleinfiguriger Staffage endete, sondern beim vielfigurigen Geschichtsbild. Seine Stärke lag einmal im Figürlichen, und für die Landschaft fehlten ihm in Holland die gesuchten Motive, sodaß er mehr und mehr auf sie verzichtete. Er konnte das um so mehr, als auch das Publikum, sein Publikum wenigstens, ihn vor allem als Figurenmaler schätzte.

Von dem, was am Wege stand, nahm er manches in seine Kunst auf; er paßte es aber seinen eigenen Ausdrucksgewohnheiten so an, daß wir in seinen Kompositionen doch niemals die fremden Elemente direkt störend empfinden.

Das, wozu man ihn häufig auch gestempelt hat, zu einem caravaggiesken „Brünisten", konnten wir in ihm eigentlich nicht sehen. Caravaggios Frühwerke, wie die *Ruhe auf der Flucht* im Palazzo Doria in Rom oder die *büßende Magdalena* ebendort, berühren sich im Stil so gut wie gar nicht mit dem unseres Malers, und ebenso die Halbfigurenbilder, als deren „Erfinder" Caravaggio gilt. Die großen Altargemälde aus Caravaggios zweiter Periode, die zu ihrer Zeit dem heftigsten Widerspruch der Zeitgenossen begegneten, wie *der Tod der Maria* (Louvre), die *Madonna vom Rosenkranze* (in Wien), die *Grablegung* im Vatikan und in Berlin u. a. haben nur insofern Verwandtschaft mit dem Lastmanschen Stil, als sie auch die starke Abhängigkeit des Malers von seinem Modell dartun und dabei freilich in der Gebärdensprache ähnlich starre, etwas äußerlich wirkende Posen aufweisen. Von einer „Kellerlukenbeleuchtung" aber kann bei Lastman absolut nicht die Rede sein. Im Gegenteil, sein Kolorit ist farbenfroh, eher bunt als schwärzlich. Es bleibt der Naturalismus in der Formbehandlung. Der ist freilich auch bei Lastman bis zu einem gewissen Grade vorhanden, wenngleich er des kleinen Formates wegen viel weniger in die Erscheinung tritt. Er braucht auch nicht unbedingt aus einer Abhängigkeit oder Nachfolge von Caravaggio erklärt zu werden. Es ist vielmehr im großen und ganzen derselbe Naturalismus, den die frühen Figurenbilder Elsheimers aufweisen. Und andererseits läßt er sich auch aus der starken Abhängigkeit unseres Maler vom Modell erklären. Dennoch soll Caravaggio als Mitbeeinflusser des Stiles von Lastman prinzipiell nicht ausgeschaltet werden. Denn gerade zu der Zeit, wo Lastman in Rom weilte, hat Caravaggio dort die Gemüter der Künstlerschaft erregt, sodaß Lastman irgendwie zu ihm Stellung genommen haben wird. Gewissermaßen als Beweis dafür können die beiden erhaltenen Urkunden gelten, in denen wir Lastman mit anderen Gutachten über die Echtheit eines Bildes von Caravaggio und über eine Kopie nach einem solchen abgeben sahen. Stellt man aber die wirklich unter direktem Einfluß Caravaggios stehenden Utrechter Maler und ihre

Werke denen unseres Meisters gegenüber, so erkennt man, wie gering und allgemeiner Natur eigentlich der Eindruck war, den Caravaggio auf Lastman gemacht haben mag.

In diesem Zusammenhang ist des jetzt im Louvre befindlichen Bildes der *vier Evangelisten* von Jac. Jordaens zu gedenken, das Lastman einst besessen hatte (unsere Nr. 6 seines Inventares) und von dem in derselben Liste eine Kopie erwähnt wird. , Dies ist ein Halbfigurenbild, das Jordaens nach Max Rooses etwa mit 20—25 Jahren malte, also in der Zeit von 1613/18, und das wegen seines Vorkommens in Lastmans Inventar ja bestimmt vor 1631 entstanden sein muß. Trotzdem Jordaens nicht in Italien war und auch sonst gerade auf sein eigenes vlämisch natürliches Empfinden hingewiesen wird, kann man ein Bild dieser Art schon eher caravaggiesk zu nennen versucht sein als jedes andere von Lastman, noch dazu wenn man bedenkt, daß z. B. ein Gemälde von Jordaens in der Galerie Steengracht im Haag bis vor ganz kurzer Zeit für ein Werk des Gerard Honthorst (Gherardo dalle Notti) galt*), des Malers, der den Stil des Caravaggio wohl am reinsten nach Holland verpflanzt hat und der vornehmlich durch seine Nachtbilder mit künstlicher Beleuchtung seit seiner Rückkehr aus Italien im Jahre 1622 größten Einfluß auf seine niederländischen Zeitgenossen ausgeübt hat.

Von jenem Evangelistenbild gibt es nun nach M. Rooses**) noch drei Wiederholungen, von denen die eine sich im Besitze von Herrn E. Clemens in Hamburg befindet. Diese ist nach Rooses' Ansicht wahrscheinlich die Kopie, von deren Existenz wir bereits aus dem Jahre 1631 (im Inventar Lastmans) urkundliche Nachricht haben. Leider fehlt dort die Namensangabe des Kopisten. Indessen liegt es nahe, anzunehmen, daß diese Kopie von unserm Maler selbst herrührt — oder von einem seiner Schüler — und sie wäre dann in den 20er Jahren entstanden. Da Lastman das Original besaß, ist es wohl wahrscheinlicher, daß er selbst die Kopie anfertigte als daß er eine Kopie nach dem in seinem eigenen Besitz befindlichen Original erwarb. Oder aber sie ist von einem Schüler. Zu beachten ist auch, daß bereits 1625 im Inventar seiner Mutter ein Bild der *vier Evangelisten* auf 4 fl. geschätzt wird.

*) Siehe Onze Kunst, 1908, Heft 4.

**) Jacob Jordaens, sa vie et ses oeuvres, 1906, Seite 30.

Ob dies identisch mit dem Original von Jordaens oder der Kopie ist? Daß es eins von beiden war, dürfte nicht unwahrscheinlich, wenn auch nicht absolut sicher sein. Festeren Boden können wir nur aus der Stilvergleichung gewinnen. Wenn M. Rooses in der Hamburger Kopie mit Wahrscheinlichkeit die einst Lastman gehörige annimmt, so wird er es wohl mit im Hinblick auf die von uns ausgesprochene Möglichkeit, daß sie von Lastman ist, getan haben. Ich kenne das Bild vorläufig erst aus einer guten Photographie, die mir der Besitzer freundlichst zur Verfügung stellte; danach scheint mir die Möglichkeit, daß sie von Lastman ist, nicht ausgeschlossen. Bevor ich das Original aber nicht gesehen habe, wage ich noch kein endgültiges Urteil darüber auszusprechen. Dokumentiert sich mit dem Vorhandensein des Originals schon ein Interesse Lastmans an dem jungen Jordaens, so würde es durch die Anfertigung einer Kopie danach noch verstärkt erscheinen. Jedenfalls sind gewisse Anklänge früher Bilder von Jordaens an Werke von Lastman auch sonst manchmal zu konstatieren, ohne daß sie sich freilich fest fassen ließen. Noch enger ist die Stil verwandtschaft zwischen manchen Werken von Jordaens und Nic. Moeyaert. Man vergleiche z. B. die stehende weibliche nackte Rückenfigur auf Moeyaerts Bildern in Berlin *(Odysseus und Nausikaa),* Nürnberg *(Der Frühling* [von 1624!]) und im Haag *(Merkur und Herse* [auch von 1624]) sowie einer Zeichnung im Braunschweiger Kupferstichkabinett *(Susanna und die beiden Alten)* und auf Jordaens *Abundantia* (Brüssel) oder auf dem in mehreren Exemplaren vorkommenden *Traum* (Kleinberger, Paris; Schwerin). Jordaens besaß auch ein Gemälde von Moeyaert, ein *Urteil des Midas,* das auf der am 22. März 1734 stattgehabten Versteigerung der in seinem Besitz gewesenen Gemälde 21.10 fl. brachte. (Der Versteigerungs-Katalog ist bei Hoet, Bd. I, Seite 400ff abgedruckt). Ein Bild gleichen Gegenstandes von Jordaens befindet sich in Gent. Ferner kommen hinzu die vielfach von beiden gemalten gleichen Vorwürfe, besonders Bacchanalien (wie sie auch Uytenbroeck hat). Auch Vermeer kopierte ein frühes Bild von Jordaens auf seinem jetzt im Haag befindlichen Gemälde der *Allegorie des neuen Testaments,* nämlich die *Kreuzigung Christi,* die sich heute in der Teirninckschen Schule in Antwerpen befindet.

Somit führte uns jene Kopie nach Jordaens von dem Caravaggioeinfluß, dem Lastman sich nach alter Ansicht so besonders stark

unterworfen habe, wieder mehr auf den vlämischen, auf den wir bei Gelegenheit gewisser Anlehnungen an Rubens u. s. w. bereits hinwiesen.

Es geht nicht an, hier am Ende unserer Betrachtung des des Entwicklungsganges Pieter Lastmans noch einmal im Einzelnen alle die Punkte zusammenzustellen, wo wir bestimmte Einflüsse wahrnehmen zu können glaubten. Es seien hier nur die Namen der Künstler angeführt, von denen wir Anregungen auf Lastman ausgehen sahen. Es waren zuerst Elsheimer in Rom, dann Corn. van Haarlem, Raffael, Rubens und die Bassani. Neben dem Haupteinfluß, den Elsheimer ausübte, war — nach der Rückkehr aus Italien — mit am stärksten der von Flandern ausgehende, der begünstigt wurde durch die große Zahl der um diese Zeit in Amsterdam ansässigen Antwerpener Maler. Auch die Bilder, die sich in Lastmans Nachlaß befanden, können in einem, freilich nicht sehr starken Maße dies Hinneigen Lastmans zur vlämischen Kunst noch bestätigen. Wir finden da neben zahlreichen eigenen Gemälden außer den *vier Evangelisten* von Jacob Jordaens vier Bilder von Fr. Badens (1571 — um 1621), der aus Antwerpen gebürtig war und nach Reisen in Italien sich in Amsterdam niederließ, wo er den Beinamen „der italienische Maler“ hatte, eine *Bauernkirmes* von (Jacob) Grimmer, ebenfalls einem Antwerpener Maler, weiter ein *Fruchtstilleben* von dem Antwerpener, später in Amsterdam wohnhaften (Hans van) Essen (vor 1590—nach 1642) und ein *Porträt eines toten Mannes* von Poerbus. Ferner ist Savery mit einem *Kamel* vertreten.

Von Malern der Haarlemer Schule finden wir mit dem Bilde einer kleinen *Galeere* (wohl eine kleine Marine) den „jüngeren (Cornelis Hendriksz) Vroom“ und Goltzius mit einem *Porträt*. Die zu Lastmans Richtung gehörenden Meister vertritt Moeyaert mit einer kleinen *Landschaft* und einem kleinen *Tobiasbild*, Jan Tengnagel, von dem heute nur noch drei Gemälde nachweisbar sind, nur durch eine Kopie nach einer *Magdalena* von ihm. Auch von dem Landschafter Govert (Jansz), von dem heute kein Bild mehr nachweisbar ist, hatte Lastman ein Gemälde besessen, eine *Landschaft mit einem Tobias*, und von seinem jüngeren Bruder Claesz, der demnach wahrscheinlich nicht nur als Stecher, sondern auch als Maler tätig war, ein *Porträt* und einen *kleinen Tobias*.

Bemerkungen zu den erhaltenen Handzeichnungen

Bei der Betrachtung der Handzeichnungen Pieter Lastmans gehen wir naturgemäß von den durch echte Signaturen gesicherten Blättern aus und beginnen mit den frühest datierten davon. Leider ist die Anzahl solcher Zeichnungen sehr gering. Sie ist zu klein, um ein anschauliches, lückenloses Bild von der Entwicklung des Meisters auch auf diesem Gebiete gewinnen zu können.

Unter den mir bekannt gewordenen fünfzehn Handzeichnungen Pieter Lastmans in noch bestehenden Sammlungen befinden sich nur vier echt signierte, von denen drei auch datiert sind: zwei 1603 und eine 1608. Die beiden ersten sind die schon oben im Kapitel über die Entwicklung Lastmans als Maler erwähnten Blätter mit einem jungen Mann im Amsterdamer Rijksprentenkabinet, die nicht in Holland, sondern auf der Reise nach Italien entstanden sein müssen. Ihre stilistischen Eigentümlichkeiten haben wir a. a. O. bereits skizziert: die beiden Zeichnungen mußten uns als einzige Beispiele für die Kunst Lastmans vor seinem Aufenthalt in Rom dienen. Wir konstatierten in ihnen eine gewisse Befangenheit, die den Anfänger verriet; die Strichführung ist einerseits ganz zart und gleichsam etwas ängstlich, nicht zielbewußt der Form nachgehend, andererseits äußert sich in den fest nachgezogenen Konturen das Bestreben, jene Wirkung aufzuheben und der Zeichnung mehr Kraft und Sicherheit zu geben. Die langgezogenen Striche, die wenige Unterbrechungen erfahren, sind auch bis zu einem gewissen Grade charakteristisch für eine noch nicht so geübte Anfängerhand. Gleichwohl kommt in der Gegenüberstellung von Hell und starkem Dunkel der Sonneneffekt ganz gut heraus.

Bevor wir zu dem anderen datierten Blatt übergehen, sei hier die Einfügung eines kleinen Exkurses über die Person des auf diesen beiden Zeichnungen Dargestellten gestattet.

Der Umstand, daß die beiden Zeichnungen aus dem vom alten Gerard Terborch angelegten Familienalbum herrühren, legt die Frage nahe, wie oder warum sie darin Aufnahme fanden, was den alten Terborch veranlaßte, sie diesem Familienalbum einzuverleiben. Das charakteristische Modell ist auf beiden Blättern dasselbe; ohne Frage ist die Auffassung der Person porträtartig, es handelt sich nicht um eine bloße Studienfigur. Der junge Mann hat sich hingestellt, um abgezeichnet, porträtiert zu werden. Aus dem Vorhandensein dieser Porträtzeichnung in dem Familienalbum ergäbe sich danach die Vermutung, daß diese bestimmte Persönlichkeit mit der Familie Terborch in irgend welcher Beziehung stehen muß, und zwar wahrscheinlich in einer verwandtschaftlichen. Es fragt sich nun, wer diese Persönlichkeit, die von Lastman im Jahre 1603 außerhalb Hollands gezeichnet wurde, sein kann. Mein erster Gedanke richtete sich da auf den alten Gerard Terborch. Diese beiden Zeichnungen möchten vielleicht Jugendbildnisse des Vaters des berühmten Malers Gerard Terborch sein, aus dessen Wander- und Reisezeit, die für die Familie also höchst wertvolle Andenken sein mußten. Natürlich bleibt an dieser Vermutung viel hypothetisches bestehen. Aber einige Momente für die Möglichkeit, daß wir es hier mit zwei Jugendporträts Gerard Terborchs d. Ä. zu tun haben, lassen sich doch anführen.

Gerard Terborch d. Ä. wurde im Jahre 1584 geboren, war also 1603 19 Jahre alt. Dies ist ungefähr das Alter des auf Lastmans Zeichnungen dargestellten Jünglings. Im Jahre 1602 ging Terborch d. Ä. auf Reisen — und um diese Zeit kann Lastman die Heimat auch bereits verlassen haben. 1603 ist Terborch in Cöln, 1604 in Venedig nachweisbar aus Beischriften auf seinen erhaltenen Zeichnungen, deren Stil eine gewisse Verwandtschaft mit Lastman hat. Da wir über die Örtlichkeit auf den beiden in Frage stehenden Blättern nur sagen können, daß sie nicht in Holland, aber auch nicht in der Umgebung Roms zu suchen ist, so liegen auch hier keine direkten Hindernisse vor. Zumal wenn wir bedenken, daß Terborch — und vielleicht auch Lastman — durch Österreich gewandert war. Gekannt haben sich die beiden fast gleichalterigen Künstler sicherlich. —

Wann mag nun Terborch in den Besitz der Zeichnungen gekommen sein? Wahrscheinlich gleich nach ihrer Entstehung. Denn es wäre schwer erklärlich, warum Terborch später (in Holland) zwei künstlerisch gleich (gering)wertige Stücke, die noch dazu ein und denselben Jüngling in nur wenig veränderter Pose und Landschaft darstellen, erworben haben sollte, wenn sie nicht für ihn einen anderen Wert gehabt hätten, als einen rein künstlerischen, nämlich den, daß es sich um die Porträts einer dem Terborch bekannten Persönlichkeit — oder um seine eigene — handelte. In beiden Fällen ist die Wahrscheinlichkeit größer, daß die Blätter dann eben gleich nach dem Entstehen (außerhalb Hollands) in Terborchs Besitz kamen. Da der junge Mann auf der Wanderung im, freilich etwas phantastischen, Reisekostüm*) wiedergegeben ist, und da es wohl auf der Hand liegt, daß er nicht allein die weite Tour gemacht hat — in Begleitung Lastmans, der ihn zeichnete, mußte er ja gewesen sein, — sondern mit irgend einem Landsmann zusammen, so konnte dieser, vielleicht auch nur zeitweise Gefährte, sehr wohl der fast gleichalterige Pieter Lastman gewesen sein. Die Entstehung der Blätter wäre dann so zu denken, daß der eine den anderen unterwegs skizzierte, und daß der Skizzierte die Blätter als Erinnerung mitnahm, aufbewahrte — und später in das Familienalbum einklebte. Dann kann es eigentlich nur Terborch d. Ä. selbst sein, zum mindesten muß man an ihn denken. Auch weil keine Unterschrift, daß der Vater Terborch dargestellt sei, da ist, darf man eher annehmen, daß es eine den Familienmitgliedern genau bekannte Persönlichkeit war, eben der Vater. Der Name des Zeichners, das Entstehungsjahr, Tracht und Landschaft sagten ihnen genug.

Diese Hypothese, daß beide Zeichnungen den älteren Terborch darstellen, könnte durch ein authentisches Jugendbildnis Terborchs schnell bestätigt werden, aber das fehlt leider. Vielleicht vermag ein Unbefangener — ich selbst will mich ausschließen — in der

*) Man nimmt vielleicht an dem Fehlen der Schuhe bei einem „Reisekostüm“ Anstoß. Der Wanderer brauchte ja aber nicht die ganze Reise barfuß zurückzulegen, sondern mag sich nur gelegentlich auf bequemem Boden der schweren Reiseschuhe entledigt haben. Auf dem van Noordtschen Stich haben wir vorn auch ein barfüßiges wanderndes Bauernehepaar; der Tobias auf der Wanderung mit dem Engel ist auch barfuß von Lastman dargestellt wie auch der Joseph auf der Flucht nach Ägypten u. a.

Kreidezeichnung, die von „Moses ter Borch [dem jüngsten Sohn des alten Terborch] nae het leven geteijckent den 23 Januarij 1660“ wurde und die als das Porträt des alten Terborch († 1662) von E. W. Moes veröffentlicht ist*), Ähnlichkeiten mit dem auf Lastmans Zeichnungen Dargestellten zu erkennen. Ich verweise auf die etwas klobige Nase, auf die großen Augenlieder und das kleine Kinn. Ist es auch an sich nicht leicht, Ähnlichkeiten zwischen zwei an Jahren so weit auseinander liegenden Gesichtern festzustellen, so lassen sich doch immerhin gewisse charakteristische Besonderheiten des Gesichtes wie die hier angeführten auch nach Jahren an einem Gesicht wieder erkennen; sie scheinen hier doch dem alten wie dem jungen Manne gemeinsam zu sein.

Wie anfangs schon gesagt, bleibt dieser Versuch, die Person festzustellen, eine Hypothese, zu deren Aufstellung das Vorhandensein der beiden Blätter in dem Terborch'schen Familienalbum Anlaß bot. —

Die dritte datierte und signierte Zeichnung Pieter Lastmans (im Kupferstichkabinett in Berlin) ist von jenen beiden in Amsterdam wesentlich verschieden. Sie stellt die *Vertreibung der Hagar und Ismaels durch Abraham* dar und ist links an einem Baumstumpf PL 1608 signiert, so, wie wir auf den Gemälden aus diesem Jahre das Monogramm kennen. Waren jene Zeichnungen von 1603 noch etwas unsicher in der Strichführung, so befinden wir uns hier vor einem in seiner Zeichenweise durchaus sicheren Künstler. Die Figuren sind flott hingezeichnet mit geübten Strichen, von denen jeder eine Form des Gewandes anzudeuten hat. Auf die Hervorbringung von starken Licht- und Schattenkontrasten ist kein Wert gelegt worden, nur der als Kulisse verwandte Baumstumpf links ist durch Bisterlasur stärker markiert. Die Zeichenweise als solche verrät nicht nur Sicherheit, sondern fast schon eine gewisse Routine, auf jeden Fall schon eine bestimmte Manier. Der Zeichner hat sich zur Angabe gewisser Formen eine ganz bestimmte Strichweise angewöhnt, die immerhin schon auf eine längere Übung im Zeichnen hinweist. Bei einem Fuß z. B. gibt er in einem Federzuge die untere Begrenzungslinie, die um Zehen, Sohle und Ballen läuft. Ein gewinkelter kleiner Schleifenstrich gibt Spann und obere Zehen-

*) Handzeichnungen der holl. und vläm. Schulen im Amsterdamer Kupferstichkabinett. 100 Reproduktionen, Haag, M. Nijhoff.

begrenzung an, ein paar Querstriche die Zehen selbst, ein kleiner senkrechter Strich den Knöchel. Lastman liebt es, den Konturenstrich häufig zu unterbrechen, indem er im Winkel jeweils nach innen einbiegt, wenn eine Falte oder ein Gelenk kommt. Bei der Angabe von kleinen Fältchen verwendet er sehr oft kleine Zickzackstriche. Typisch ist, wie er den Schatten des Fußes am Boden durch einen rasch hingesetzten Strich — überall — andeutet. Rechts, ganz im Hintergrund der Zeichnung, sieht man zwei Figuren, so wie auch schon auf den Zeichnungen von 1603. Das Charakteristische dieser Zeichnung ist das Bestreben, mit ziemlich knappen Strichen das Wichtigste der Figuren anzugeben. Man möchte fast sagen, daß er sich dafür eine Art Formelsprache ausgebildet hat. Dabei belebt er den Strich oft durch ein Anschwellen oder dadurch, daß er ihn dünner werden oder spitz auslaufen läßt, wie es die Verwendung der Feder ja auch mit sich bringt. So macht das ganze den Eindruck einer rasch — ohne Modell — hingeworfenen Skizze.

Genau denselben Stil zeigt die nur in einer Radierung von Stieglitz erhaltene Zeichnung, den *Propheten Elisa und die Witwe mit zwei Kindern* darstellend. Die Hände des Elisa sind in ihrer Bewegung so gut wie wiederholt und manches andere. Diese Zeichnung ist zwar nicht signiert, aber abgesehen von der völligen stilistischen Übereinstimmung mit dem Berliner Blatt noch durch die Unterschrift des Stechers: „D'après le deſsin de Pierre Lastman qui est dans une Collection à Leipſic“ über und über beglaubigt.

Die letzte der durch Signatur als echt gesicherten Zeichnungen, die *Figurenstudie eines alten Mannes* im Printroom des Britischen Museums in London, die P. Laſman fecit bezeichnet ist, ist offenbar nach einem Modell gemacht worden, um in irgend einer Komposition Verwendung zu finden. Wir sehen deutlich, wie die kräftigeren dunklen Tuschstriche eine dünner gezeichnete erste Fassung der Figur verbessern. Die Haltung war erstlich mehr nach vorn gebeugt, und die Ärmel des Gewandes waren enger. Die endgültige Zeichnung verleiht dem Manne eine ruhigere Haltung.

Mit der Strichführung des vorigen Blattes verglichen, fällt uns eine gewisse Zaghaftigkeit auf. Das schematische, routinierte fehlt hier gänzlich. Es ist das vielleicht daraus zu erklären, daß Lastman

dort eine Komposition hinskizziert hat, während er hier nur die beste Stellung eines betenden Greises für eine bestimmte Komposition ausprobierte. Daher wohl auch die mehr geschlossen-bildartige Wirkung jenes Berliner Blattes, wo auch die Landschaft angedeutet ist, hier nur die für einen bestimmten Zweck angefertigte Figurenstudie. Eine Komposition, in der dieser kniende Greis, wenn auch mit noch etwas veränderter Handhaltung vorkommt, ist das *Paulus und Barnabas*-Bild beim Grafen Stetzki. Der kniende Alte ziemlich rechts geht wohl sicher auf das gleiche Modell zurück wie die Zeichnung, die sehr wohl im Hinblick auf dieses Gemälde von 1614 entstanden sein kann. Denn ohne Frage beruht diese Komposition, die — wie wir wissen — zu den Hauptwerken Lastmans gehört, auf einer ganzen Reihe von ad hoc gemachten Einzelvorstudien. Die nochmalige Änderung der Figur besagt nur, wie sorgfältig Lastman dabei zu Werke ging.

Und nun stehen wir vor dem Rest der den Namen Lastman führenden, aber nicht von ihm eigenhändig signierten Handzeichnungen. Unter diesen können wir drei Gruppen unterscheiden: 1) die mehr rein linearen Federzeichnungen (die dem datierten Berliner Blatt nahestehen), 2) die mehr malerischen, mit dem Pinsel behandelten, räumlicher und bildmäßiger wirkenden Blätter und 3) die sorgfältig und sauber ausgeführten Zeichnungen, die um ihrer selbst willen gemacht zu sein scheinen.

Eine auch nur annähernde chronologische Bestimmung ist hierbei so gut wie völlig ausgeschlossen. Höchstens könnte man versucht sein, einige Blätter der ersten Gruppe für früher zu halten, wie z. B. die eine Zeichnung in Göttingen, die auch als Vorstudie zu einem Gemälde angesehen werden muß, das selbst zwar nicht mehr nachweisbar ist. Aber das Thema, *die Taufe des Kämmerers* sahen wir auf drei Gemälden aus verschiedenen Zeiten durch Lastman behandelt werden. Von diesen steht die Komposition unserer Zeichnung dem frühesten (von 1608 in Berlin) am nächsten. Der Apostel mit dem Buch in linker Seitenstellung, der nur mit einem Lendentuch bedeckte, im Wasser stehende Täufling, der Wagen mit Pferd und Kutscher ziemlich klein im Hintergrund sowie die Landschaft entsprechen sich. Die Art zu zeichnen kommt auch der des Berliner Blattes von 1608 am nächsten, wenn es auch an manchen Stellen,

so bei den Füßen und Händen, eingehender behandelt, detaillierter ausgeführt ist. Auch das über die Figuren gelegte Quadratnetz weist darauf hin. Daher denn auch wohl die detailliertere Zeichnung der Figuren, die sorgfältige, abgewogene Verteilung der Licht- und Schattenpartien (durch Lasuren).

Technisch noch näher steht der 1608 datierten Zeichnung in Berlin eine dort befindliche zweite, die *zwei sitzende männliche Figuren* darstellt, vielleicht die Evangelisten Johannes und Petrus. Auch hier handelt es sich möglicherweise um einen Kompositionsentwurf für ein Gemälde.

Von den beiden *Aktfiguren* in meinem Besitze, die ebenfalls zu dieser Gruppe von Federzeichnungen gehören, dürfte die weibliche sehr gut die Studie zu einer Potiphar sein, die in ihren Händen den Rock des flüchtenden Joseph hält. Ein Gemälde mit einem flüchtenden Joseph (worauf höchst wahrscheinlich die Potiphar nicht gefehlt haben wird) finden wir in einem Versteigerungskatalog von 1706 erwähnt. Stilistisch gehören beide Aktzeichnungen eng zusammen. Sie scheinen häufig auch zusammengeblieben zu sein. Auf beider Rückseiten steht der Name Pieter Lastmans von derselben Hand und mit gleicher Tinte geschrieben. Auch in der Sammlung von Eelking waren beide Blätter.

Die Überleitung zu zwei mehr mit dem Pinsel ausgeführten Zeichnungen können zwei in der Komposition wie in der Technik sich völlig gleichende Stücke bilden. Das eine stellt dar *den Engel, der die Hagar in der Wüste tröstet* (als M. v. Uytenbroeck im Kupferstichkabinett der Kunsthalle in Bremen), das andere den *Engel, der den Elias in der Wüste weckt* (im Vorrat des Braunschweiger Kupferstichkabinetts). In der Strichführung erkennen wir leicht die bei der Berliner Zeichnung von 1608 festgestellten Charakteristika wieder: die kleinen Zickzackfältchen z. B., dann die Haltung des rechten Armes und der Hand des Engels (auf dem Blatt in Bremen), die Behandlung der Füße (besonders auf dem Braunschweiger Stück). Auf diesem ist auch die Baumkulisse links so gut wie gleich, und wenn auch auf der Bremer Zeichnung der Baumstamm selber fehlt, so haben doch beide Blätter mit der Berliner Zeichnung die Art und Weise gemeinsam, wie am Rande der festen Masse des Baumstammes (bezw. der Erderhebung) das Blätterwerk entlang geführt

ist. Durch Lasuren mit Tusche ist die Licht- und Schattenwirkung nur verstärkt, die Landschaft vertieft, indem im Mittelgrunde vor dem helleren Hintergrund noch eine Baumkulisse von mittlerem Ton eingeschoben ist. Beide Blätter dürfen daher wohl auch zeitlich in die Nähe der Berliner Zeichnung von 1608 gerückt werden.

Noch kräftiger ist die Lichtwirkung auf den beiden Zeichnungen mit *Manoah und seinem Weibe, denen der Engel die Geburt Simsons angekündigt,* von denen sich die eine in Berlin, die andere in Braunschweig befindet. Hier ist in der bezüglich der Strichführung den vorigen gleichgebliebenen Technik nur durch noch stärkere Schattierung mit dem Pinsel in noch dunkleren Tönen eine Veränderung zur mehr malerischen, effektvollen Bildwirkung des Blattes eingetreten. In der Grundauffassung sind sich alle vier aber ganz gleich geblieben. Ebenso ist in der Typik, in den Gesten und in der Gewandung wenig Abwechselung zu verspüren. Der Engel mit der stark gewölbten Stirn, wie diese durch einen halbkreisförmigen Pinselstrich markiert ist, ist auf dem angeblichen Uytenbroeck in Bremen und dem Braunschweiger Blatt mit dem *Engel, der Manoah und seinem Weibe die Geburt Simsons ansagt,* gleich.

Diesen flott und kräftig hingeworfenen Blättern gegenüber muten zwei andere Zeichnungen, die Lastman zugeschrieben werden, in ihrer sauberen Ausführung etwas fremdartig an. Und sie selbst unter sich weisen auch noch kleine Verschiedenheiten auf. Das eine Blatt (in der Albertina in Wien) stellt auch eine *Verabschiedung der Hagar durch Abraham* dar in einer sorgfältig ausgeführten hügeligen Waldlandschaft mit italienischem Gebäude. Die ganz andere, für sich alleinstehende Art der Ausführung erschwert ein sicheres Urteil sehr, da so gut wie keine technischen Vergleichsmomente mit herangezogen werden können. Der Baum als Kulisse links genügt doch nicht, und außerdem ist er auch anders behandelt. Der eigenartig wiedergegebene Nadelbaum im Hintergrund ließe an den ähnlich behandelten ganz links auf dem Bilde der Taufe des Kämmerers in Berlin denken, auch das Laub der anderen Bäume rechts käme dem Baumschlag auf jenem Gemälde am nächsten. Aber das sind immerhin technisch nur indirekte Vergleichsmomente allgemeiner Natur, wozu auch die sorgfältige Behandlung und der große Raum, den die Landschaft einnimmt, kommt, die auch jenem Berliner Bild von 1608 entsprechen.

Der Fuß Abrahams ist sehr ähnlich dem des Apostels Philippus auf der Göttinger Zeichnung mit der *Taufe des Kämmerers*. Aber die Gesichtstypen sind wesentlich anders, weniger grob vor allem als die bei Lastman üblichen. Bei Annahme der Autorschaft Lastmans auf Grund dieser Berührungspunkte müßte man die Entstehungszeit der Wiener Zeichnung auch etwa in die frühere Periode Lastmans setzen. Wir hätten dann eine sorgfältig ausgeführte frühe Zeichnung im Gegensatz zu der flotten Skizze von 1608 in Berlin. Bodes Bemerkung*), daß diese Zeichnung vielleicht von Moeyaert herrühren könnte, läßt erkennen, daß auch ihm die Zeichnung von Lastmans gewöhnlicher Art abzuweichen schien. Man könnte ihr von Moeyaertschen Blättern allerdings auch eine in gewisser Beziehung als stilverwandt gegenüberstellen, wenn diese Zeichnung auch in anderem Material — in Kreide — ausgeführt ist: das Blatt *Ruth und Boas* im Rijksprentenkabinet in Amsterdam. (Man beachte z. B. den Kinderkopf). Aber für eine bestimmte Zuweisung des Blattes an Moeyaert reichen die sonstigen Stilübereinstimmungen doch zu wenig aus. Es steht Lastman doch näher als jenem, wenngleich ich es für ihn auch nur bedingtermaßen in Anspruch zu nehmen wage.

Die zweite sorgfältige Federzeichnung (in Göttingen als „Schule Elsheimer-Lastman?“) mutet in ihren fehlerlosen und, besonders was die Komposition der zahlreichen Figuren angeht, gar keine Verbesserungen aufweisenden Ausführung von vornherein eher wie eine N a c h zeichnung nach einem fertigen Vorbild an. Die Möglichkeit, darin eine Nachzeichnung nach dem im Versteigerungskataloge H. ten Kate von 1801 oberflächlich beschriebenen Gemälde *König Jerobeam opfert den Götzenbildern am Brandaltar* sehen zu dürfen, scheint mir vorhanden zu sein. Auf Lastman dürfte sie aber sicher zurückgehen, denn einzelne Typen, wie z. B. die zweite Figur von rechts, tragen ganz das Gepräge des Lastmanschen Stiles in sich. Daß die Zeichnung ein E n t w u r f zu einem danach auszuführenden Gemälde ist, scheint mir wegen der fast trockenen Akkuratesse der Ausführung ausgeschlossen. Eher ist an eine Vorzeichnung zu einem Stich zu denken (Behandlung des Baumschlages und der Wolken).

Unsicher bleibt mein Urteil auch gegenüber der Federzeichnung in Dresden, in der ich nicht recht die Hand Lastmans zu erkennen

*) Studien, Seite 342.

vermag. Insbesondere ist es die Art zu schattieren, die völlig abweichend ist von allen bisher betrachteten Zeichnungen Lastmans. Sie ist fahrig kritzelnd und unsicher. Die Wiedergabe der Füße und Hände nicht nur ungeschickt, sondern direkt hölzern und nichtssagend. Für Lastman bedurfte es viel weniger Aufwand, um deutlicher und richtiger auszudrücken, was er wollte. Die dritte Figur mit dem Federhut ist in ihrer Stellung kaum zu verstehen — wie auch der ganze dargestellte Vorgang dunkel bleibt.

Etwas besser ist die auf der Rückseite befindliche Nacktfigur eines schlafenden Satyrn, die offenbar nach einem Modell gezeichnet ist. Aber auch hier, z. B. bei der rechten Hand, ist eine mehr als schwache Stelle, auch hier nichts von der charakteristischen Strichweise, der Glied für Glied, aber sicher vorgehenden Art zu zeichnen bei Lastman. Die Schattierung ist ebenso ohne ersichtliche Zweckmäßigkeit kritzelnd wie auf der Vorderseite. Früher wurden diese Zeichnungen in Dresden dem Jan Lievens zugeschrieben. Aber in neuerer Zeit hat man Lastman als sicheren Autor in Anspruch genommen. Der Name Lievens läßt sich meines Erachtens hier aber doch nicht ohne weiteres von der Hand weisen. Zum mindesten ist er im Hinblick auf zwei Radierungen (B. 4 und B. 9) von Jan Lievens diskutabel. Auch auf diesen Radierungen treffen wir die ganz eigentümliche Art zu schattieren bei dem Stein und dem Baumstamm an, und in der Schattierung einzelner Partien der Gewandfalten scheinen mir auch Analogien zu der Schattenbehandlung auf dem Körper des schlafenden Satyrn zu bestehen, wenn auch natürlicherweise auf der Zeichnung roher und flüchtiger als auf den Radierungen.

Von den Rötelzeichnungen Lastmans, deren Rembrandt z. B. ein ganzes Buch voll besaß, ist nichts mehr nachweisbar, auch so gut wie keine Rötelzeichnungen finden wir in alten Versteigerungskatalogen erwähnt. Die Rötelzeichnung im Museum der schönen Künste in Budapest, *Juda und Thamar,* halte ich nicht für eine Arbeit Lastmans; warum, wird an anderer Stelle dargelegt werden.

Von den ebenfalls nur in beschränkter Anzahl bekannten Zeichnungen in schwarzer Kreide — sowohl in existierenden Sammlungen wie aus literarischen Notizen oder Katalogbeschreibungen — kann ich die beiden großen Stücke, die ich im Berliner Kupferstich-

kabinett gesehen habe, nur als Nachzeichnungen nach Gemälden Lastmans anerkennen.

Die von Vosmaer*), Bode**) u. a. erwähnte, von späterer Hand bezeichnete und mit 1598 unmöglich richtig datierte große Kreidezeichnung des *Opfer Abrahams,* ebenso wie die von Bode**) in der Sammlung des (seitdem lange verstorbenen) Professors Hasse in Hameln erwähnte große Kreidezeichnung eines *sitzenden Orientalen* kenne ich leider nicht. Ich kann sie, da genauere Beschreibungen und Abbildungen fehlen, nicht in das Bereich meiner Studie ziehen. Ist jenes *Opfer Abrahams* auf ebensolches dunkelbraunes Papier gezeichnet und in derselben sorgfältigen Technik ausgeführt wie die nicht ganz richtig auf *Abigail* gedeutete Zeichnung im Berliner Kupferstichkabinett, so liegt die Vermutung nahe, daß in ihr auch eher eine Nachzeichnung nach einem (der bekannten?) Gemälde mit dem Opfer Abrahams von Lastman zu sehen ist. Die Höhe beider Zeichnungen ist gleich.

Zusammenfassend sei schließlich noch einmal konstatiert, daß die uns bekannten authentischen Zeichnungen Lastmans (die doch verhältnismäßig selten geworden sind; Vosmaer hatte aus eigener Anschauung gar keine gekannt) durchgehends in Tusche oder Sepia mit Feder und Pinsel ausgeführt sind; daß sich hierin ein künstlerisches Weiterschreiten nur in den ersten Jahren zwischen 1603 und 1608 feststellen läßt, daß die übrigen echten Zeichnungen im Grunde aber dasselbe mehr oder weniger angenehme Gepräge haben, und daß die etwas verschiedene technische Behandlung einzelner Blätter keinen sicheren Schluß auf frühere oder spätere Entstehungszeit gestattet. Einige Blätter, die bisher den Namen Lastmans trugen, konnten wir nicht so unbedingt als Arbeiten von seiner Hand ansprechen.

Einige andere Zeichnungen, deren Autor bestimmt nicht unser Maler ist, finden an anderer Stelle eine kurze kritische Besprechung.

---

*) „Rembrandt", Seite 480 Nr. 7.

**) Studien, Seite 342.

Radierungen

Das bekannteste Blatt, das nach alter Tradition Pieter Lastman selbst radiert haben soll, stellt *Juda und Thamar* unter einem Baume sitzend dar*). Es mißt 21,4×17,4 cm und kommt in zwei Plattenzuständen vor, einem (seltenen) vor der Schrift und einem, der ein dickes Monogramm PL in links oben auf dem Baumstamm trägt. Nun wurde zwar schon von Vosmaer — im Anschluß an Ph. van der Kellen — die Ausführung der Radierung, zumal auf dem 2. Zustand PL(astman) nur als Inventor angegeben wird, durch Lastman stark in Zweifel gezogen. Van der Kellen und andere (z. B. Koloff schon**)) glaubten vielmehr mit Sicherheit die Hand J. van Noordts, der laut Signatur im Jahre 1645 die schon früher erwähnte italienische Landschaft nach einer Vorlage von Lastman radiert hat, auch in dieser Radierung *Juda und Thamar* erkennen zu müssen. Die Ausführung der Radierung, welche unverkennbar die Schulung an Rembrandt verrät, durch Lastman schien mir nie wahrscheinlich. Nach dem, wie wir Lastman aus seinen Gemälden und Zeichnungen kennen, kann eine Radierung, deren technische Feinheit und zarte Strichführung so ganz unvereinbar ist mit der doch stets etwas groben Ausführung der authentischen Werke Lastmans, unmöglich von dessen Hand herrühren. Da sich nun die voll signierte Landschaftsradierung nach Lastman von Jan van Noordt stilistisch vollkommen mit dieser deckt, besonders in der zarten Behandlung

*) Bartsch Nr. 74. Rovinski Nr. 432.

**) In der Rembrandtbiographie in Raumers Histor. Taschenbuch, Bd. V (1854), Seite 580 (Anmerkung 61 zu Seite 495).

des Laubwerkes, so liegt kein Grund vor, diesen nicht auch hier als Radierer anzunehmen.

Es fragt sich nun weiter — um die Tradition, die den Namen Lastman nun einmal mit diesem Blatt in Zusammenhang gebracht hat, nicht ohne weiteres bei Steite zu schieben — darum, ob Lastman denn als Inventor in Betracht kommen kann. Sehen wir uns also die beiden Figuren an. Sie stehen freilich, was Zeichnung, Proportionen und Ausdruck betrifft, über dem Niveau der sonstigen Arbeiten Lastmans. Und für den Kopftypus der Thamar finden wir im Oeuvre Lastmans keinen entsprechenden wieder. Der Kopf des Juda dagegen läßt sich eher als ein Lastmanscher Kopftypus alter Männer ansprechen. Er kommt vielleicht dem Manoah auf der Berliner Zeichnung am nächsten. Die Gewänder entsprechen auch der Art Lastmanscher Kostümierungsweise. Für den Schleier und die Halskette der Thamar dürfte vielleicht eine Analogie in dem dem Zeichner unseres Blattes gewiß bekannt gewesenen Kupferstich der Thamar von H. Goltzius (B. 1.) zu sehen sein. Setzt man einige Verbesserungen — z. B. in den Proportionen der Hände — auf Rechnung des Radierers, so läßt sich weiter kein Grund gegen die Autorschaft Lastmans für die Ausführung der Vorlage, sei es, daß sie eine Zeichnung oder ein Gemälde war, anführen.

Nun bleibt bei diesem Blatt noch eine weitere Frage zu beantworten, nämlich die, wie es sich mit der 38,7×49,5 cm großen Landschaftsradierung Pieter Nolpes verhält, die ganz links genau dieselbe Gruppe von *Juda und Thamar* zeigt. Geht Nolpe hier auf die Originalvorlage von Lastman zurück oder auf die van Noordt'sche Radierung? Oder auch: welcher von beiden hält sich genauer an das Original Lastmans, J. van Noordt oder Pieter Nolpe? Hierauf kann nur vermutungsweise eine Antwort gegeben werden, die der Eindruck des Nolpeschen Blattes als Bildganzes diktiert. Es sieht hier ganz so aus, als sei die Gruppe von Juda und Thamar in die Landschaft nachträglich hineingesetzt, oder vielmehr, als sei die Landschaft zu der Figurengruppe hinzugefügt worden. Weil die Radierung van Noordts (und wahrscheinlich auch das Original) links dicht am Rande abschließen, tat Nolpe das auch. Wenn er außerdem aber noch eine große Landschaft geben wollte, so ließ sich diese besser nach rechts hin fortsetzen. Diese Landschaft ist nun durchaus

nicht im Charakter Lastmans*). Gegen Lastman spricht vorn rechts die kleine Pflanzen- und Gräsersilhouette; dagegen war echt Lastmanisch die Eckfüllung durch die Lattichpflanze auf der Radierung van Noordts. Auch die Art und Weise, wie hinter die Figuren eine Blätterwand auf Nolpes Radierung gebracht ist, läßt darauf schließen, daß Nolpe nicht auf das Original zurückgegangen ist, sondern auf die Radierung van Noordts, und daß er da die rechts von Juda befindlichen Äste (die so, wie sie am dicken Stamm entlang emporranken, wohl für Lastman charakteristisch sind) zu dem sich nach links hinter den Figuren ausbreitenden Gebüsch mitverwertet hat. Jedenfalls läßt die Landschaft wohl an Nolpes Bilder im Stile Pieter Molijns denken, aber keine von denen Lastmans kann als gleichartig ihr an die Seite gestellt werden. Der Annahme Vosmaers**), daß die Radierung wahrscheinlich nach einem Gemälde Lastmans ausgeführt sei, weil rechts in der Ecke die von Lastman bevorzugten großen Blätter wären (?), vermag ich mich daher auch nicht anzuschließen. Vielmehr liegt die Vermutung sehr nahe, daß die Radierung Nolpes als Ganzes dem Original Lastmans nicht genau entspricht, sondern viel eher — ja wahrscheinlich — die van Noordtsche Radierung. Merkwürdig ist, daß Nolpe das Blatt nur „Pieter Nolpe Fecit et Excudit“ signiert hat, während er es für gewöhnlich nicht unterläßt, auch den Inventor zu nennen. Hat er diesen im vorliegenden Falle, wo er sich also wahrscheinlich an das van Noordtsche Blatt hielt, nicht gekannt (?), oder war er der Ansicht, als sei die von ihm hinzugefügte Landschaft die Hauptsache, die Figuren aber nur Staffage, deren Inventor nicht besonders erwähnt zu werden brauchte?

Eine Ölkopie nach der Radierung van Noordts (Holz, 30×22 cm), die nach der Inschrift auf dem Rahmen früher einmal Dietrich zugeschrieben wurde, sah ich als „Nach P. Lastman“ unter Nr. 244 katalogisiert unter der bei Lepke in Berlin am 6. März 1906 zur Versteigerung gelangten Sammlung alter Meister.

---

*) Ch. Blanc schreibt sie scheinbar dem Pieter Potter zu, nach dem Nolpe mehrere ziemlich gleichgroße Blätter aus der Geschichte des Propheten Elias (jedoch in etwas anderer Ausführung) radiert hat. Er zitiert unser Blatt, Manuel d'amateur d'estampes, Bd. III, Seite 102 unter Nr. 2 als „Juda et Thamar, dans un paysage: P. Lastman et Peter Potter. In fol. en large.

**) Rembrandt, Seite 80.

Bleiben bei diesem Blatt *Juda und Thamar* doch noch einige Punkte nicht ganz sichergestellt, so bringt eine zweite Radierung, die von Rovinski unter Nr. 433 seines Atlas' als „tout-à-fait authentique" reproduziert wird, ein neues Fragestück mit sich. Dies kleine (11,3×9,2 cm), zart radierte Blatt zeigt einen nach rechts gewandten Mann (Christus) im Gebet (Brustbild), der eine gewisse Verwandtschaft mit dem Kopfe des betenden Christus auf dem Stich von N. Lastman nach Pieters *Christus im Garten Gethsemane* hat. Sonst aber mutet der Typus ganz vlämisch an und ebenso läßt die Strichführung der Radierung eher an vlämische Kupferstecher als an holländische Radierer denken. Man würde das Blatt gewiß nicht mit Lastman in Verbindung gebracht haben, stünde nicht rechts oben in sehr schwer lesbaren, ganz dünnen Schriftzügen in Spiegelschrift eine Bezeichnung, die in der Tat Lastman fecit zu lesen ist. Nur der Buchstabe des Vornamens sieht eher wie ein I aus, sicher nicht wie ein P. Wenn die Radierung im Druck auch nicht besonders gut herausgekommen ist, so trägt sie doch nicht den Charakter einer Anfängerarbeit, sondern setzt schon eine längere Beschäftigung mit der Radiernadel voraus. Dadurch wird die Schwierigkeit für uns aber noch größer. Denn nehmen wir auf Grund der Bezeichnung Lastman als Autor dieses Kopfes an — und das muß man doch zunächst — so ergeben sich für die Einreihung dieser Arbeit in das „Werk" Lastmans aus stilistischen Gründen große Schwierigkeiten. Und eine Lösung des Problems ist aus Mangel an Vergleichungsmaterial vorläufig unmöglich. Es bleibt nichts anderes übrig, als der Signatur und dem Blatte selbst gegenüber eine gewisse Skepsis zu bewahren. Denn womöglich ist die Radierung nicht unserem Maler, sondern einem anderen Maler J. Lastman zuzuweisen.

Durchaus unsicher, ja wohl unbedingt falsch, ist die Zuschreibung der Radierung *Ein Mann gibt einem Knaben ein Almosen,* dessen Inventor nach der Signatur „M S inv" Maerten Sorgh, und dessen Radierer nach dem rechts befindlichen Monogramm P unser Meister sein soll. Beide Auslegungen der Monogramme sind willkürlich. Weder in das Oeuvre von M. Sorgh läßt sich das Blatt gut einreihen, noch in das Lastmans. Das Monogramm P ist aber nicht allein von unserm Maler gebraucht worden, sondern hat auch anderen Künstlern, deren Namen mit P und L beginnen, dazu gedient. Das-

selbe gilt natürlich auch für die Buchstaben M. S. Stilistisch und technisch weicht das Blatt von jedem der beiden vorigen völlig ab. Mit den Gemälden und Zeichnungen Lastmans sind ebenfalls gar keine Berührungspunkte zu entdecken. Das bloße Monogramm kann deshalb keineswegs als ausreichender Grund für eine Zuschreibung an Lastman angesehen werden. Rovinski hatte es zwar auch noch als sicherlich echte Radierung Lastmans in seinem Atlas unter Nr. 434 abgebildet, während schon Vosmaer es unserem Maler absprach, freilich nur deshalb, weil es das Monogramm MS (M. Sorgh) trüge. Offenbar übersah er das zweite Monogramm, dessen er auch in seinem Katalog (auf Seite 481 Nr. 3) keiner Erwähnung tut.

Eine andere Radierung, *eine Frau in einem Fenster* darstellend, die von Bartsch, App. 52 unter den unbekannten Rembrandt-artigen Blättern aufgeführt wird, von anderen — Huber und Nagler z. B. — aber unserem Maler zugeschrieben wird, habe ich in keinem der von mir besuchten Kabinette gesehen. Wenn es, wie von Vosmaer*) angegeben wird, 1654 datiert ist, dürfte es schon aus diesem Grund unmöglich ein Original von Lastman sein. Rovinski**) sagt von ihm, es habe gar keine Ähnlichkeit mit den anderen Stücken Lastmans.

Das von Vosmaer (u. a. wie Nagler, Huber, P. Yver, Kramm) unter Nr. 2 auf Seite 481 erwähnte Blatt *Une femme assise sous une voûte, la tête enveloppée d'une voile* ist mir auch nicht bekannt geworden, sodaß ich über die Richtigkeit der Zuschreibung zu urteilen nicht in der Lage bin. Aller Voraussicht nach dürfte es aber auch nicht von Lastman sein.

Endlich ist noch eine Radierung mit *zwei Frauen, die ein Buch halten,* bisweilen als Arbeit Lastmans erwähnt worden, die zugleich aber auch als Arbeit von Jan Lievens***) oder Verbecq angesprochen wird†). Mit Lastman scheint mir dieselbe nichts zu tun zu haben.

Das Ergebnis dieser kurzen Betrachtung der mit dem Namen unserers Meisters in Verbindung gebrachten Radierungen konnte aus Mangel an gesichertem und beweiskräftigem Material leider nicht befriedigender sein. Jene Zuschreibungen beruhten sämtlich auf der

*[Seite 481.

**] Text, Nach Nr. 74 B.

***] Als Lievens liegt es z. B. im Berliner Kabinett aus.

†] Rovinski, Atlas Nr. 151.

Tradition. Nur bei dem zuerst behandelten Blatt *Juda und Thamar* konnten wir die Autorschaft Lastmans für die Vorlage zu der von J. van Noordt ausgeführten Radierung mit einiger Gewißheit annehmen. Dem zweiten Blatte gegenüber konnten wir uns, trotz der darauf befindlichen aber undeutlichen Bezeichnung, nur sehr skeptisch verhalten. Der Rest war entweder unmöglich mit dem Stil unseres Malers sowohl wie mit dem der beiden ersten Blätter in Einklang zu bringen bezw. nicht nachzuprüfen. Solange nicht gewichtige Beweise an die Stelle der bloßen Zuschreibungen treten, liegt kein Grund vor, diese Sachen dem Oeuvre Pieter Lastmans einzureihen. Die Frage, die sich uns in Anbetracht dieser Sachlage aufdrängt: hat denn Lastman überhaupt die Radiernadel gehandhabt, dürfte daher auch eher mit Nein als mit Ja zu beantworten sein. Damit braucht ja nicht gesagt zu sein, daß seine Schüler, Lievens und Rembrandt, nicht doch Gelegenheit hatten, in seinem Atelier zu radieren. Es läßt sich indessen nicht mehr genau feststellen, in welche Zeit die ersten Radierversuche dieser beiden Meister fallen, ob die gewiß frühen Blätter des Lievens — die dem Lastmanschen Stil besonders nahe stehen — bereits während seiner Lehrzeit bei Lastman entstanden sind oder später. Die Entstehungszeit alles dessen, was wir von Rembrandt an Radierungen besitzen, ist jedenfalls längere Zeit n a c h seiner kurzen Lehrzeit bei Lastman anzusetzen. Worauf sich F. Lippmanns Vermutung, daß wir bei Lastman die neue Weise der Licht- und Schattenbehandlung in der Radierung als wirklich vor Rembrandt liegend*) stützt, entzieht sich meiner sicheren Kenntnis. Wahrscheinlich dachte er an das Blatt *Juda und Thamar,* das — wenn wir mit Recht Jan van Noordt als Radierer annehmen — aber gewißlich n i c h t v o r Rembrandt entstanden sein wird. Jan van Noordt war ein zu unselbständiger Künstler, als daß er sich vor Rembrandt aus sich selbst heraus zu einer solchen Radierweise hätte aufschwingen können. Außerdem ist sie im Anschluß an das andere gesicherte und datierte Blatt Jan van Noordts nach P. Lastman wohl auch in die vierziger Jahre zu setzen. Merkwürdig ist, daß in van Noordts Gemälden keine Spur von Rembrandts Schule zu entdecken ist, während er sich sonst durchaus als Elektiker mit vlämischen Einflüssen zeigt, sodaß seine Werke bisweilen als

*) Der Kupferstich, Handbuch der königl. Museen zu Berlin, Seite 138.

Jacob Jordaens, J. B. Weenix und Bar. Graat gehen, oder aber sie erinnern an Berchem, Mommers, G. v. d. Eeckhout und Hobbema*).

Am unerklärlichsten nach all diesem ist aber endlich die von Bartsch**) zuerst gebrachte Notiz, wonach Lastman gegen 1626 kolorierte Kupferstiche herausgebracht habe. Nagler***) erzählt diese durch nichts bewiesene Geschichte, für die Bartsch auch keine Quelle angibt, wieder, und man kann noch in neueren Büchern, wie z. B. in dem von Henri Delaborde, „La Gravure", im Kapitel über den farbigen Kupferstich, dessen Erfindung das Verdienst des Frankfurter Leblond ist, unsern Maler erwähnt finden. Seine ersten Versuche dürften ebenso wie die wenig späteren des Vlamen [!] Seghers [gemeint ist natürlich der Holländer Hercules Segers] nicht ganz vergessen werden. Was Bartsch von Lastman über das Verfahren sagt, paßt für die Radierungen von Hercules Segers. Vielleicht, wahrscheinlich, liegt irgend eine Verwechslung oder sonst ein Versehen vor, wodurch der Name Lastmans in diesen Zusammenhang gebracht wurde. Für uns kann es nur sehr unwahrscheinlich bleiben, daß der Maler, von dem wir keine einzige wirklich authentische Originalradierung kennen, die ersten Versuche auf dem Gebiete des farbigen Kupferstiches unternommen habe, zumal auch hiervon nicht eine sichtbare Spur mehr zurückgeblieben ist†).

---

*) Vergl. C. Hofstede de Groot, Joan van Noordt in Oud-Holland, Bd. X (1892), Seite 210ff.

**) Anleitung zur Kupferstichkunst, 1821, Seite 25.

***) Künstlerlexikon (1839).

†) Die Verwirrung in dieser Frage wird noch dadurch beleuchtet, daß Kramm im Artikel Nicolas Lastman sagt: „L. Heller berichtet auch, daß er auch in Farben gedruckte Radierungen verfertigt haben soll." Heller sagt das nicht von Nicolas, sondern von Pieter Lastman (im Anschluß an Naglers Mitteilung). Le Blanc hat Lasman gelesen und hierzu einen besonderen Artikel geschrieben.

SCHLUSS

Pieter Lastman ist als typischer Vertreter einer neuen Richtung der Historienmalerei in Holland, die ihre erste Ausbildung in Amsterdam vor dem Auftreten Rembrandts in der holländischen Hauptstadt fand und die im XVI. Jahrhundert vorherrschende Kirchenmalerei großen Stiles ablöste, entwicklungsgeschichtlich von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Der Erfolg, den er und die mit ihm gleichstrebenden Maler wie z. B. die beiden Pijnas, Jan Tengnagel, Cl. Moeyaert u. a. zu ihrer Zeit mit ihren Werken beim Publikum hatten, gründete sich nun freilich weniger auf die künstlerischen Qualitäten ihrer Gemälde als vielmehr auf die vermeintliche historische Treue, die ihre Arbeiten auszeichnen sollte. Damit ist zugleich der Grund angedeutet, weshalb ihr Ruhm auch nur von geringer Dauer sein konnte. Denn die große „Sachkenntnis", die sie zu ihrer Zeit in ihren Werken zu entwickeln schienen, mußte sich mit dem weiteren Fortschreiten der Wissenschaft bald als ziemlich geringwertig erweisen. Die große Beliebtheit, deren sich die meisten Maler dieser Richtung bei ihren Zeitgenossen erfreuen durften, ist für uns vornehmlich aus den oft erstaunlich hohen Preisen, die damals für ihre Bilder bezahlt wurden, zu erkennen. Es liegen aber bei manchen auch darauf hindeutende literarische Notizen vor, die ausdrücklich von ihrem Ruhme sprechen. So auch bei Pieter Lastman. Freilich verdankt er dies zum großen Teil auch dem Umstande, daß er das Glück hatte, Rembrandt zum Schüler zu bekommen; denn die Gelegenheit, seiner rühmend zu gedenken — wenn auch meist nur kurz im Vorübergehen — bot sich für die alten Kunstschriftsteller ebenso wie für die neueren in den Biographien Rembrandts. Sonst wäre er vielleicht doch ebenso vergessen worden wie einmal schon seine Werke, deren Zahl jetzt, wo das Interesse für Rembrandt und

alles, was mit ihm in Beziehung steht, zu einer früher nie erreichten Höhe gewachsen ist, auch ständig größer wird. Wir wollen im folgenden die literarischen Nachrichten aus dem XVII. Jahrhundert, in denen von dem berühmten Pieter Lastman gesprochen wird, in chronologischer Reihenfolge aufführen.

1604 Carel van Mander ist der erste, der sich lobend über das Talent des noch jungen Malers äußerst und ihm gewissermaßen eine Zukunft voraussagt: „Pieter Lastman, daer goede hope toe is, wesende nu in Italie".

Um 1631 sagt Constantin Huygens in seiner Autobiographie*): „Quos historiographos pictores, nescio an parum proprie, nuncupare soleo, nec pauciores neque adeo minores Belgium meo saeculo edidit ut Petrum Isacium, Lastmanium, Pinassium, Amstelodamenses; tum Blommartium, Honthorstium, Bruggium, Baburium Ultrajectinos. Hagiensem Everardum Masium, Antuerpienses Snijderium, ζωographum (dies Wort ist im Text undeutlich geschrieben), Abrahamum Ianssenium, Dijckium, alios, plerosque summos artifices et mihi familiares nisi nomine tenùs non attingam, omnium..."**)

1641 J. Orlers nennt in seiner „Beschrijvinge der Stadt Leyden"***) Lastman einen „vermaerden (berühmten) schilder, woonende tot Amsterdamme".

Um 1646(?) ist Vondels bekannte und oben schon wiedergegebene Strophe auf das von Th. de Keyser gemalte Porträt Pieter Lastmans zu datieren.

Um 1648 Vondels Gedicht auf Lastmans Bild *Paulus und Barnabas in Lystra.*

In der „Stomme Poezy" faßt Vondel sein Urteil über Lastman dahin zusammen: „dat de ordonnantien van den Schilder Lastman aerdiglijk woelden, en gevoeglijk koppelden;

*) Vollständig herausgegeben von Dr. J. A. Worp in den „Bijdragen en Mededeelingen van het Historisch Genootschap", Bd. VIII (1897), Seite 1—122. Nur die die Künstler betreffenden Passagen in Oud-Holland, Bd. IX (1891), Seite 106—136.

**) Zu bemerken ist, daß er den Cornelis van Haarlem bereits nicht mehr für gut und dem Zeitgeschmack entsprechend hält.

***) Zweite Ausgabe, Leiden 1641, Seite 375.

dat zijn naakte Beelden wel geteekend, en de draperyen breed en vlak waaren geplooit, en de koleuren zuyverlijk vloeyden*)".

1657 J. Oudaens Gedicht auf Lastmans Bild des *Opferstreites zwischen Orest und Pylades.*

1675 Joachim Sandrart in der „Academia Todesca della .... Pictura**): „Er (Rembrandt) machte seinen Anfang zu Amsterdam bey dem berühmten Laszman ..."

1678 endlich erwähnt S. van Hoogstraten in seiner „Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst***) unter den vornehmsten Malern seines Jahrhunderts auch Lastman: „..... zoo zal ik eenige met naemen aenwijzen, die meest op't gros der konst en de edelste verkiezing hebben gezien. Als daer is geweest Strazio Voluto of Gilliam Fermout, Lastman, Mierevelt, Theodorus Babuere, Pieter Fransen de Grebber .... Pieter Leely, ... Hondhorsd, Ravesteyn ... Rembrandt ... Jaques de Bakker, Govert Flink, Gerrit Douw, Stokkade, Jan Lievens, Mieris, Doudeins, de Baen ..."

Als Ergänzung dieser Urteile mag dann eine Tabelle der noch bekannten Preise, die im Laufe der verschiedenen Zeiten für Bilder von Lastman bezahlt wurden, dienen. Die hösten Preise sind da 900 fl. (wahrscheinlich in der Mitte des XVII. Jahrhunderts für das *Orest und Pylades*-Bild), 470 fl. vor dem Jahre 1752 (wahrscheinlich aber auch noch in der Mitte des XVII. Jahrhunderts) für eine *Auferstehung Christi,* beide auf unbekannten Auktionen. Die nächsthöchsten Preise erziehlten 1702 auf der Versteigerung des Nachlasses von Jan Six die beiden berühmten Gemälde *Paulus und Barnabas in Lystra* und *Opferstreit zwischen Orest und Pylades* mit 230 fl. und 200 fl. Im Übrigen ist der Durchschnittspreis nach dem vorliegenden Material im XVII. Jahrhundert etwa 46 fl. ohne Einrechnung der beiden oben angeführten hohen Preise, mit ihnen etwa 130 fl.; in der ersten Hälfte des XVIII. Jahrhunders etwa 60 fl., in der zweiten Hälfte dagegen nur etwa 18 fl. In der ersten Hälfte des XIX. Jahr-

*) Zitiert von Houbraken, 2. Aufl., 1753, Bd. I. Seite 98; von Campo Weyerman Bd. I, Seite 358 nachgeschrieben.

**) Nürnberg, 1675, XXII. Kapitel, Seite 326a.

***) Rotterdam, 1678, Seite 257.

hunderts sinkt der Durchschnittspreis in Holland auf 12 fl. In der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts, eigentlich erst seit den 70er Jahren, stellt er sich dann (für die in Holland verkauften Bilder) auf 328 fl. Diese Durchschnittssumme vergrößert sich noch bedeutend, fast um das doppelte, wenn man auch die außerhalb Hollands versteigerten Gemälde berücksichtigt. Wir rechnen dabei die Mark zu 60 cts. und den Frank zu 50 cts. Der Durchschnittspreis pro Bild beläuft sich dann auf rund 600 fl., ein Zeichen, wie überhaupt die Gemäldepreise in unserer Zeit auf eine riesige Höhe getrieben sind, die eigentlich in keinem Verhältnis zu früher steht, auch wenn man bedenkt, daß der Geldwert früher viel größer war wie heute. Ein Gulden im XVII. Jahrhundert hatte den Wert von ungefähr 2,50 fl. heutiger Währung. Es spiegelt sich somit auch in diesen nackten Zahlen das Bild der Wertschätzung Lastmans im Laufe der Jahrhunderte deutlich wider. Es entspricht im großen und ganzen demjenigen, das wir uns auch sonst davon gemacht haben.

Tabelle

Die in Klammern hinter die Preise gesetzten Zahlen beziehen sich auf die Nummern des in der Buchausgabe enthaltenen Verzeichnisses der Gemälde Pieter Lastmans.

	1600	1700	1800
0			6 fl. (93).
1			10 fl. (34); 25 £ 14 s. 6 d (115).
2		230 fl. (88); 200 fl. (98).	
3			
4			
5		43.15 fl. (67 c).	13 fl. (98); 60 fl. (110).
6			5 fl. (9); 11 fl. (26).
7			
8			
9			
10			1 fl. (18).
11			
12		160 fl. (60); 69 fl. (67 e).	4 fl. (46 a).
13			
14			
15			
16			
17	5 fl. (135).	3.15 fl. (107).	
18			14.10 fl. (116).
19			
20		50 fl. (81).	
21			
22			

	1600	1700	1800
23			
24			
25	36.10 fl. (135a).		
26			
27			
28			
29		50 fl. (146).	
30		55 fl. (68).	
31		32 fl. (28); 24 fl. (56a).	3 fl. (15); 10 fl. (111).
32			2.75 fl. (111a).
33		1.10 fl. (70a).	16.15 fl. (78a).
34		9.10 fl. (23a); 18 fl. (37); 24 fl. (56a).	
35		2.15 fl. (22).	
36		62 fl. (108).	
37			
38			
39			
40		22.5 fl. (69).	12 fl. (78a).
41			
42			
43			
44	100 fl. (78). 150 fl. (87a).		
45			
46			
47			
48			
49			
50			
51			
52			
53			
54			
55	12 fl. (143).		
56		5 fl. (114a).	11 fl. (83a).
57	42 fl. (123a).	23.10 fl. (114b).	
58			
59			
60			
61			
62		4.12 fl. (1).	
63			
64		8 fl. (126).	
65		60 fl. (88).	
66		8.10 fl. (16).	
67		49 fl. (82).	
68			
69			
70	2.12 fl. (145).	81 fl. (88).	
71		8.10 fl. (99).	
72		51 fl. (88); 4 fl. (147).	
73		6 fl. (10); 12.10 fl. (89); 5.5 fl. (90); 9 fl. (91); 8 fl. (97).	

	1600	1700	1800
74			
75		1.15 fl. (134); 4.5 fl. (135); 2.15 fl. (136).	300 fl. (67).
76	0.10 fl. (12a).		
77			
78			
79		71 fl. (20); 10.10 fl. (46a).	
80			
81			
82		12.10 fl. (45a).	
83			
84	150 fl. (114).		
85		12.8 fl. (109).	
86		9.10 fl. (12b).	
87			
88		40 fl. (75); 6 fl. (92).	3820 ℳ (38).
89	100 fl. (125 u. 145a).		900 fl. (64).
90			260 ℳ (23a).
91			20 fl. (54).
92		10 fl. (42).	180 frcs. (11); 2090 ℳ (102).
93	20 fl. (49b); 61.10 fl. (86a).		
94			
95	1.15 fl. (74b); 10 fl. (80a).		
96		2.10 fl. (31).	250 frcs. (11).
97	56 fl. (17); 84 fl. (53 u. 56).		
98			
99		6.5 fl. (34); 9.5 fl. (97a).	
1900			410 (fl. 48).

Man sollte annehmen, daß ein Maler von dem Rufe Lastmans großen Zulauf von Schülern gehabt haben müsse. Aber es entzieht sich das unserer sicheren Beurteilung, da man nicht weiß, ob Lastman viele Schüler annahm oder nicht. Jedenfalls sind uns als wirkliche Schüler Lastmans literarisch nur vier Maler überliefert: Pieter Pietersz Nedek, Jan Albert Rootius, Jan Lievens und Rembrandt.

Von Pieter Pietersz Nedek, einem aus Amsterdam gebürtigen Landschaftsmaler, der nach Houbraken*) um 1616 geboren und angeblich 70jährig um 1686 unverheiratet starb, sind leider keine Werke mehr erhalten (bezw. bekannt). Es läßt sich also auch nicht mehr feststellen, in wie weit seine Kunst von Lastman beeinflußt worden ist, ja ob das überhaupt der Fall war.

Aus den noch erhaltenen Werken des Jan Albertsz Rootius oder Roodtseus, eines in Hoorn um 1615 geborenen Porträt-

*) Groote Schouburgh, Bd. II, Seite 27.

und Stillebenmalers, der auch in Hoorn um 1674 starb, würde man nicht erkennen können, daß er der Schüler Lastmans gewesen ist.*)

Auch Jan Lievens, der dritte und nach Rembrandt berühmteste Schüler unseres Malers, verrät in seinen Gemälden wie in der größten Zahl seiner Radierungen nicht die Schule Lastmans, die er einige Jahre vor Rembrandt, etwa 1617—1619, zwei Jahre lang durchmachte. Nur einige wenige frühe Arbeiten lassen Einflüsse seines Lehrers erkennen. So sind ganz in Lastman'schem Geiste zwei Radierungen gehalten, die daher wohl auch vor seinen Reisen und vor der Zeit, wo er unter Rembrandts Einfluß steht, entstanden sein werden. Das eine Blatt (B. 4, Rovinski 44) stellt den jugendlichen *Apostel Johannes* dar, in einer Landschaft kniend mit einem großen Buch und nach oben blickend, links der Adler (der aber sehr wenig einem solchen gleicht) und darüber Schreibgerät. Man ist fast versucht, diese Figur derjenigen des lockigen Jünglings auf Lastmans Münchener Bilde z. B. (*Taufe des Kämmerers* von 1619) gegenüberzustellen, so sehr erinnert er in Haltung, Typus und Auffassung an diese Figur. Das Modell wurde von Lastman sehr häufig benutzt, und es wäre somit denkbar, daß die genannte Radierung auf eine Studienzeichnung des Lievens im Atelier Lastmans zurückginge — wobei unentschieden bleiben mag, ob die Ausführung der Radierung selbst auch auf Lievens zurückgeht (oder wie von Wurzbach annimmt, auf La Hire). Die Stellung des Folianten auf dem Oberschenkel des rechten Beines ist auch verwandt mit der auf dem Einsiedlerbild von 1611 in Brüssel bei Baron L. Janssen.

Die gleiche Lastmanartige Auffassungsweise zeigt das I L fec bezeichnete Blatt B. 9, der sogenannte *kniende Mann* oder das *Opfer Gedeons***), das genau dieselbe Hand des Radierers wie das vorige verrät. Der Gesichtstypus des Mannes erinnert etwas an den des Mohrenkämmerers auf Lastmans Gemälde in Karlsruhe.

*) Porträts von Rootius im Rijksmuseum in Amsterdam (Nrn. 2057 von 1661, 2058 von 1652), in Hoorn (drei große Schützenstücke) und auf den Auktionen Freund 1906, Wedewer 1899, W. Dahl 1905. Nach von Wurzbach war ein Hauptwerk 1894 in der Sammlung Quarin Willemis in Utrecht; ein Porträt der Elisabeth Wyba, bez. und 1646 datiert. Ein Stilleben in Amsterdam (Nr. 2059), bezeichnet, aber ohne Vornamen, wird ihm dort nur frageweise zugeschrieben.

**) Die richtige Deutung des Blattes ist die: I. Mose, 28,8, Jakob salbt den Stein, auf dem er geruht. (Nach einer freundl. Mitteilung von Herrn Burchardt).

Zu Lievens' anderen Blättern wie B. 5, der *heilige Hieronymus,* B. 6, der *heilige Franziskus in der Grotte,* ist anzumerken, daß Lastman solche Bilder auch gemalt hat, und daß in seinem Inventar zwei Gemälde seiner Hand, die den heiligen Franziskus darstellen, aufgeführt werden.

Auch die Zeichnung in Dresden *Merkur und Argos* (abgebildet bei Wörmann, Handzeichnungen im Dresdener Kupferstichkabinett Nr. 257), sowie die danach gefertigte Radierung B. 10 ist ziemlich Lastmanartig.

Und ebenso müssen zwei Lievens'sche Kompositionen, die uns in Radierungen von J. van Vliet erhalten sind, unter die Werke gerechnet werden, die noch stark unter dem Einflusse Lastmans stehen. Der Umstand, daß sie von van Vliet radiert wurden, weist ja auch auf ihre frühe Entstehungszeit hin. Es sind die beiden in der rohen Auffassung weit über Lastman noch hinausgehenden Blätter *Isaak und Esau,* B. 2, und *Susanna und die beiden Alten,* B. 3.

Im Übrigen weicht diese Nachwirkung Lastmans bald dem Einflusse Rembrandts, um nach auch nicht langer Dauer dem vlämischen, mehr akademischen Platz zu machen. (Lievens lebte von 1634—1643 in Antwerpen).

Für die Beziehungen Rembrandts zu seinem Lehrer Lastman, d. h. für die in den Werken des ersteren noch sichtbaren Nachwirkungen der halbjährigen Studienzeit im Atelier Lastmans ließen sich bis vor kurzem nur Hinweise auf die Uebermittelung einer Reihe von Kompositionsarten, von gewissen Sujets und Motiven durch den Lehrer geben. Erst in den letzten Jahren konnten durch die Auffindung zweier Gemälde von Lastman zwei Zeichnungen Rembrandts als direkte Kopien nach diesen Bildern erkannt werden. Daraus ergaben sich dann eine Reihe interessanter Folgerungen für die Entstehungsgeschichte einiger Gemälde Rembrandts, die uns zeigen, daß Rembrandt seinen einstigen Lehrer sehr wohl zu schätzen wußte, daß er dessen Kunst gewiß viel höher bewertete, als es unserem modernen Empfinden richtig scheinen will. Die eingehende Besprechung aller dieser auf Rembrandts Beziehungen zu Lastman abzielenden Fragen würde den Rahmen dieses Schlußkapitels unserer Monographie über Pieter Lastman sprengen. Wir werden sie daher an anderer Stelle für sich allein behandeln.

Hier wollen wir zum Schluß nur noch einen kurzen Blick auf jüngere Zeitgenossen Lastmans werfen, auf welche dieser, ohne daß sie direkt seine Schüler gewesen wären, doch einen gewissen Einfluß ausgeübt hat. Eigentlich kommt da nur Claes Cornelisz Moeyaert in Betracht, der aber nur mit einem Teile seiner Werke der vor-Rembrandtischen Gruppe von Historienmalern angehört. Von der ganzen, um Lastman zu ordnenden Gruppe ist er der vielseitigste und in zahlreichen Werken auch künstlerisch höchststehende. Er ging wie Lastman zunächst in Italien von Elsheimer aus (den er freilich nicht mehr am Leben traf, da Elsheimer nach den neuesten Forschungen von Dr. Fr. Noakin Rombereits am 11. Dezember 1610 gestorben ist*)), wofür der beste Beweis das Bildchen in Dresden *Joseph im Brunnen* ist, das lange Jahre für ein besonders gutes Werk Elsheimers gehalten wurde, bis es nach dem Dresdener Galeriekatalog von 1906 auf Grund von Zweifeln, die Weizsäcker ausgesprochen hat, neuerlich geprüft und als Moeyaert anerkannt wurde. Bei dem Bilde *Merkur der Herse erscheinend* vom Jahre 1624 im Haag, diente ihm nach Bode**) Elsheimers „köstliche Darstellung des gleichen Gegenstandes in den Uffizien als Vorbild".

Lastman am nächsten steht das Bild *Odysseus und Nausikaa* in Berlin im Vorrat (Nr. 344).

An Lastman läßt des Gegenstandes wegen auch die Zeichnung im Kupferstichkabinett in Berlin *Opferstreit zwischen Orest und Pylades* denken. Aber Moeyaert verfügt doch über genügend persönlichen Stil und weiter über ein leichteres eigenes Entwicklungsvermögen, sodaß wir ihn bald aus diesem vor-Rembrandtischen Kreis herauswachsen sehen. Sein umfangreiches „Werk" werde ich später einmal zusammenstellen und auf Grund davon seine Entwickelung darzulegen versuchen.

Bei den anderen zu dieser Gruppe gehörenden Malern, die mit Lastman annähernd gleichaltrig sind, den beiden Pijnas, Jan Tengnagel***),

*) Kölnische Zeitung, 1906, Nr. 1086. Berliner Katalog (Kaiser Friedrich-Museum), 1906, Nachtrag.

**) Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen, Bd. I, Seite 75.

***) Von ihm kann ich vorläufig nur noch zwei Historienbilder nachweisen; das eine von 1612 in der Sammlung Delaroff in St. Petersburg, das andere von 1616 in der Sammlung Graf Moltke in Kopenhagen. Ein großes Schützenstück von 1613 befindet sich im Rijksmuseum in Amsterdam (Nr. 2291).

in gewissem Sinne auch M. van Uytenbroeck und Pieter Potter, kann man schon nicht mehr gut von einem Einfluß Lastmans sprechen. Sie sind unter ähnlichen Bedingungen künstlerisch herangewachsen und verfolgen in gleicher künstlerischer Art dieselben Ziele.

Nach Rembrandts Erscheinen verblaßte der Ruhm all dieser Künstler schnell.

VERZEICHNIS DER BENUTZTEN LITERATUR

Amsterdamsche Courant von 1882, Amsterdam.

Arp, Franz. De Hollandsche Schilderkunst in de gouden eeuw, I. und II. Lieferung. Haarlem 1904.

Arts, Les. Paris, seit 1902.

Baldinuzzi. Filippo. Notizie dei Professori del Disegno.... Florenz 1846.

Balkema. Biogr. des peintres flam. et holland. 1844.

Bartsch, Adam. Anleitung zur Kupferstichkunst, 1821.

— Le Peintre-Graveur. Leipzig 1860—64.

Basan, Fr. Dictionnaire des Graveurs anciens et modernes. Paris 1767.

Bassermann-Jordan, Dr. E. Unveröffentlichte Gemälde aus bayrischem Staatsbesitz, Bd. I. Die Gemälde im kgl. Schloß zu Aschaffenburg. Frankfurt a. M. 1907.

Berichte, Amtliche, aus den königl. Kunstsammlungen. Berlin, seit 1908.

Bode, Wilhelm. Studien zur Geschichte der holländischen Malerei. Braunschweig 1883.

— Rembrandts früheste Tätigkeit in seiner Vaterstadt Leyden in den „Graphischen Künsten". Wien 1881.

— Rembrandt und seine Zeitgenossen, II. Aufl., Leipzig 1907.

Boni, F. de. Biografia degli artisti..... II. Aufl. Venedig 1852.

Bredius, Abraham, in „Amsterdam in de zeventiende eeuw." Haag, (ohne Datum).

— Die Meisterwerke des Amsterdamer Rijksmuseums. München, 1887.

Brown, G. B. Rembrandt. London 1907.

Brulliot, François. Dictionnaire des monogrammes... München 1832.

Bryan, Dictionnary of paint., Bd. III. London 1905.

Buchanan, W. Memoirs of painting. London 1824.

Bulletin de la Société académique de Boulogne-sur-Mer, Tome III. Boulogne-sur-Mer 1879—84.

Bulletin van den Ned. Oudhk. Bond. Leiden, seit 1899.

Bürger, W. (Th. Thoré). Musées de la Hollande. Paris 1858—60.

Burlington Magazine, The. London, seit 1903.

Bijdragen en Mededeelingen van het Historisch Genootschap, Bd. VIII. Utrecht, 1897.

Delaborde, Henry. La Gravure. Paris (ohne Datum).
Descamps, I. B. La vie des peintres Flamands, Allemands et Hollandais avec des portraits .... Paris 1753—1764.
Fiorillo, J. D. Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden. Hannover 1817.
Floerke, Hanns. Carel van Mander, Das Leben der niederl. und deutschen Maler. Textabdruck nach der Ausgabe von 1617. Uebersetzung und Anmerkungen. München 1906.
Frimmel, Dr. Th. von. Blätter für Gemäldekunde. Wien, seit 1905.
Füssli. Allgemeines Künstlerlexikon. Zürich 1806.
Gazette des Beaux-arts. Paris, seit 1859.
Geffroy. La Hollande. Paris (ohne Datum).
Greve, H. E. De bronnen van Carel van Mander. Haag 1903.
Havard, Henry. L'art et les artistes hollandais. Paris 1879.
Hoet, Gerard. Catalogus of Naamlyst van Schilderyen met derzelver prysen... Haag 1752.
Hofstede de Groot, Dr. Cornelis. Arnold Houbraken und seine „Groote Schouburgh" kritisch beleuchtet. Haag 1893.
— Die Handzeichnungen Rembrandts. Versuch eines beschreibenden und kritischen Katalogs. Uitgegeven door Teylers Tweede Genootschap. Haarlem 1906.
— Die Urkunden über Rembrandt. Neu herausgegeben und kommentiert. Haag 1906.
— Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der hervorragendsten holl. Maler des XVII. Jahrhunderts. Esslingen und Paris. 1907 ff.
Hoogstraten, Samuel van. Inleyding tot de Hooge School van de Schilder Konst. Rotterdam 1678.
Houbraken, Arnold. De groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen, II. Aufl. 's-Gravenhage 1753.
Huber, Michel. Catalogue raisonné du cabinet d'estampes de feu Monsieur Winckler .... à Leipzig. Leipzig 1803—10.
— Handbuch für Kunstliebhaber und Sammler... Zürich 1796—1808.
Hymans, Henry. Le livre des peintres de Carel van Mander. Paris 1885.
Immerzeel, J. De Levens en Werken der hollandsche en vlaamsche Kunstschilders, Beeldhouwers, Graveurs en Bouwmeesters. Amsterdam 1842/43.
Ingen, S. Gedichten. Amsterdam 1658.
Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen. Berlin, seit 1880.
Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Wien, seit 1880.
Journal des Débats. Paris.

Journal, Le Petit. Paris.
Kataloge von öffentlichen und privaten Sammlungen sowie von Ausstellungen.
Amsterdam. Catalogus der Schilderijen . . . in het Rijksmuseum. 1908.
Aschaffenburg. Galerie im kgl. Schloß. 1902.
Augsburg. Königl. Gemäldegalerie. 1900.
Berlin. Kaiser Friedrich-Museum. 1906.
Boulogne-sur-Mer. Guide von 1898.
Braunschweig. Herzogliches Museum. 1900. Dazu der Nachtrag von 1905.
Bremen. Kunsthalle. 1907.
— Ausstellung historischer Gemälde aus bremischem Privatbesitz in der Kunsthalle in Bremen im Oktober 1904.
— Leihausstellung von Gemälden, Zeichnungen und Bildwerken aus bremischem Privatbesitz in der Kunsthalle zu Bremen. 1909.
Brüssel. Ausstellung, 1882.
Cassel. Königl. Gemäldegalerie. 1910.
Göttingen. Sammlung der Universität. 1905.
Haag. Königl. Gemäldegalerie im Mauritshuis. 1895 und 1907.
Haarlem. Stedelijk Museum. 1904 und 1907.
Karlsruhe. Großherzogliche Kunsthalle. 1909.
Kopenhagen. Sammlung Graf Moltke. 1894.
Mannheim. Großherzogliche Galerie. 1900.
Paris. Lafenestre et Richtenberger, Le Musée National du Louvre. 1902.
Petersburg. P. v. Semeonoff, Études sur les peintres des écoles hollandaise, flamande et neerlandaise qu'on trouve dans la Collection Semenov et autres collections publiques et privées de St. Petersbourg. 1906.
Prag. Galerie Gustav Ritter Hoschek von Mühlheim in Prag. Beschreibendes Verzeichnis der alten Gemälde. 1907.
— Galerie Nostitz. 1905.
Rotterdam. Museum Boymans, Kataloge von 1859, 1867, 1883 und 1907.
Salzdahlen. Anton Friedr. Harms, Designation dere Künstlichen und kostbären Gemählden, welche in denen Gallerien und Cabinetten des Fürstlichen Lustschlosses S. sich befinden (Manuskript) 1744.
Stockholm. Nationalmuseum. 1900.
Utrecht. Ausstellung. 1894.
Wien. Führer durch die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Hofmuseums. 1906.

Wien. Galerie Liechtenstein. Katalog von J. Falke, 1873, und Katalog von 1885.
Würzburg. Kunstgeschichtliches Museum der Universität. 1897.
Kellen, J. Philippe van der. Le Peintre-graveur hollandais et flamand. Utrecht. 1866.
Koloff, Ed. Rembrandts Leben und Werke, in Raumers historischem Taschenbuch, Bd. V. Leipzig 1854.
Kramm, Chr. De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders ... Amsterdam 1859.
Kruse, John. Rembrandt hans Konst och lif. Stockholm 1907.
Kugler, Franz. Handbuch der Geschichte der Malerei, II. Aufl.; Berlin 1847, III. Aufl. 1867.
Kunst-Chronik. Beiblatt der Zeitschrift für bildende Kunst. Leipzig, seit 1866.
Le Blanc, Charles. Manuel de l'amateur d'estampes ... Paris 1854—56.
Leidsche Jaarboekje. Leiden 1906.
Lennep, J. van. De Werken van Vondel in Verbond gebracht met zijn leven... Amsterdam 1859.
Lichtwark, Alfred. Matthias Scheits. Hamburg, 1899.
Lippmann, Friedrich. Der Kupferstich, III. Aufl. Berlin, 1905.
Mander, Carel van. Het Schilderboeck. Haarlem. I. Aufl. 1604, II. Aufl. 1618.
Mayer, Anton. Das Leben und die Werke der Brüder Mattheus und Paul Brill. Ein Beitrag zur Geschichte der Landschaftsmalerei um die Wende des XVI. Jahrhunderts. Hallesche Dissertation. 1907.
Meder. Siehe Schönbrunner.
Michel, E. Rembrandt. Nr. 6 von „Les artistes célèbres." Paris 1886.
— Rembrandt, sa vie, son oeuvre et son temps. Paris 1893.
Moes, E. W. Handzeichnungen der holl. und vläm. Schulen im Amsterdamer Rijksprentenkabinet. 100 Reproduktionen. Haag, seit 1904.
Monatshefte für Kunstwissenschaft. Leipzig, seit 1908.
Müller, H. A. und Singer, H. W. Allgemeines Künstlerlexikon. Frankfurt a. M. 1896.
Nagler, K. G. Neues allgem. Künstlerlexikon. München 1835—52.
— Die Monogrammisten... München 1858—79.
Naumanns Archiv für die zeichnenden Künste, Bd. XV. Leipzig 1869. Siehe Wessely.
Obreen, Fr. D. O. Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis. Rotterdam. 1877—90.
Onze Eeuw. Juliheft 1906. Amsterdam.
Onze Kunst. Antwerpen, seit 1902.
Orlandi, Z. Abecedario pittorico... Venedig 1753.

Orlers, J. Beschrijvinge der Stadt Leyden. II. Ausgabe, Leiden 1641.
Oudaen, Joachim. Bloemkrans van Verscheide Gedichten. Amsterdam 1659.
— „Poezy", Drie Deele. Amsterdam 1712.
Oud-Holland. Amsterdam, seit 1883.
Paoli, Betty. Wiens Gemäldegallerien in ihrer kunsthistorischen Bedeutung. Wien 1865.
Parthey, G. Deutscher Bildersaal. Berlin 1863.
Pauli, Gustav. Gemälde alter Meister im bremischem Privatbesitz. Bremen 1905.
Philippi, Adolf. Kunstgeschichtliche Einzeldarstellungen: VI. Die Blüte der Malerei in Holland. Leipzig, 1901.
Piles, de. Historie und Leben der berühmtesten Europäischen Maler.... Hamburg 1710.
Pilkington, M. The Gentleman's and Connoisseur's Dictionary of painters. London 1770.
Rathgeber, G. Annalen der Niederländischen Malerei, Formschneide- und Kupferstecherkunst. Gotha 1843.
Reber, Franz von. Geschichte der Malerei. München 1894.
Repertorium für Kunstwissenschaft. Stuttgart, seit 1876.
Revue des deux Mondes, Bd. von 1879. Paris.
Riegel, Hermann. Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte, Bd. II., Die niederländischen Schulen im herzogl. Museum zu Braunschweig. Berlin 1882.
Riegl, Alois. Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Wien 1908.
Rooses, Max. L'oeuvre de Rubens. Antwerpen, seit 1886.
— Rubens, Leven en werken. Amsterdam, Antwerpen und Gent 1903.
— Jacob Jordaens, sa vie et ses oeuvres. Paris 1906.
Rosenberg, Adolf. Klassiker der Kunst: Rubens. Stuttgart 1905.
Rovinski, Dimitri. L'oeuvre gravé des élèves de Rembrandt et des maîtres qui ont gravé dans son goût. St. Petersburg 1894.
Sandrart, Joachim. Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bildhauer- und Malereykünste. Nürnberg 1675.
— Academia Nobilissimae Artis pictoriae. 1683.
Schasler, Dr. Max. Berlins Kunstschätze. Berlin 1856.
Scheltema, P. Rembrandt, Discours de sa vie et son génie. Traduit par A. Willems. Revu et annoté par W. Bürger. Brüssel 1859.
Schönbrunner und Meder. Handzeichnungen alter Meister in der Albertina u. a. Sammlungen. Wien, seit 1896.
Seibt, W. Helldunkel, 2. Elsheimers Leben und Wirken. Frankfurt a. M. 1885.
Seubert, A. Allgemeines Künstlerlexikon, II. Aufl. Stuttgart 1878.
Sievers, Johannes. Pieter Aertsen. Leipzig 1908.

Smith, John. A Catalogue raisonné of the Works of the most eminent Dutch, Flemish and French Painters . . . London 1829—37; Supplement 1842.
Someren, J. F. van. Oude Kunst in Nederland. Etsen van Willem Steelink, met Tekst. Ohne Datum.
Terwesten, Pieter. Catalogus of Naamlijst van Schilderijen, met derzelver Prysen, sedert den 22 Augusti 1752 tot den 21 Nov. 1768 . . . Haag 1770.
Thode, Henry. Der Kunstfreund, 1885.
— Mantegna. Bielefeld und Leipzig 1897.
— Tintoretto. Bielefeld und Leipzig 1901.
Ticozzi, Stefano. Dizionario degli Architetti, Scultori, Pittori, Intagliatori . . . . . Mailand 1830—32.
Valentiner, Dr. Wilhelm R. Rembrandt und seine Umgebung. Straßburg 1905.
— Rembrandt in Wort und Bild. Hgg. von W. Bode. Berlin 1906.
— Klassiker der Kunst: Remdrandt, III. Aufl. Stuttgart 1909.
Veth, Dr. Jan. Rembrandts Leven en Kunst. Amsterdam 1906. Deutsche Ausgabe in Leipzig 1909.
Visser, M. C. Erstes Supplement zu Hofstede de Groot, Die Urkunden über Rembrandt. Haag 1906.
Vosmaer, C. Rembrandt, sa vie et ses oeuvres. Haag 1877.
Waagen, G. F. Verzeichnis der Gemälde-Sammlung des kgl. Museums zu Berlin. Berlin 1845.
— Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen. Stuttgart 1862.
Weltspiegel, Der. Berlin. 1909.
Wessely, J. I. Verzeichnis der Werke Jan van Somers in Naumanns Archiv für die zeichnenden Künste, Bd. XV. Leipzig 1869.
— Wallerant Vaillant. Verzeichnis seiner Kupferstiche und Schabkunstblätter. II. Aufl. Wien 1881.
Weyerman, J. C. De levensbeschryvingen . . . . Haag 1729.
Woermann, Karl. Handzeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett zu Dresden. Dresden 1896—98.
Woltmann und Woermann. Geschichte der Malerei. Leipzig 1888.
Wurzbach, Dr. Alfred von. Arnold Houbrakens große Schouburgh der niederländischen Maler und Malerinnen. Uebersetzt von A. v. W. Wien 1880.
— Niederländisches Künstlerlexikon. Wien und Leipzig 1905—11.
Zani, D. Pietro. Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti . . . . Parma MDCCCCXXI (Teil ic II, Vol. VII).
Zeitschrift für bildende Kunst. Leipzig, seit 1866.
Zottmann, Ludwig. Zur Kunst der Bassani. Straßburg 1908.

Lebenslauf

Ich, Hans Otto Rudolf Kurt Freise, evangelischen Bekenntnisses, wurde am 22. September 1884 in Metz geboren als Sohn des damaligen Direktors der *Lothringer Zeitung* und *Gazette de Lorraine,* jetzigen Buchdruckereibesitzers und Zeitungsverlegers Hermann Freise zu Parchim i. M. und seiner Ehefrau Luise, geb. v. Radecke. Ich bin durch Abstammung Preuße und habe 1909 dazu die mecklenburgisch-schwerinsche Staatsangehörigkeit erworben.

In Metz besuchte ich vom Herbst 1890 an bis Ostern 1901 das kaiserliche Lyzeum und nach der Übersiedelung meiner Eltern nach Parchim i. M. noch zwei Jahre die Prima des dortigen großherzoglichen Friedrich-Franz-Gymnasiums. Dies verließ ich Ostern 1903 mit dem Zeugnis der Reife, um mich germanistischen, literar- und kunstgeschichtlichen Studien zu widmen.

Ich war zwei Semester an der Berliner Universität, ein Semester an der Wiener und sechs Semester an der Universität Halle-Wittenberg immatrikuliert.

Meine Lehrer waren die Herren Professoren Dessoir, Graef, Kekule von Stradonitz, Knapp, Schaefer, E. Schmidt, Swarzensky, Wölfflin, Wulff in Berlin, Bremer, Goldschmidt, L. Justi, Riehl, Robert, S. Schultze, Strauch, Schwarze, Vaihinger in Halle und F. Wickhoff in Wien.

Im Winter 1906/07 unterbrach ich meine Universitätsstudien und war nach einer 3monatigen Studienreise durch Holland, Belgien und Frankreich vom Dezember 1906 bis zum Juli 1909 im Haag in Holland als Assistent von Dr. C. Hofstede de Groot tätig.

Danach war ich noch ein Semester in Halle immatrikuliert und bestand am 9. Mai 1910 die Promotionsprüfung.

In meiner Eigenschaft als Assistent von Dr. Hofstede de Groot habe ich für dessen *Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holl. Maler des XVII. Jahrhunderts* das Material für den 2. Band und einen Teil des 3. für den Druck bearbeitet.

Kunstgeschichtliche Aufsätze von mir erschienen u. a. in den Zeitschriften *Bulletin van den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond, The Burlington Magazine, Cicerone, Kunstchronik, Monatshefte für Kunstwissenschaft* und *Zeitschrift für bildende Kunst.*

Außerdem habe ich den von Dr. G. Coggiola verfaßten Kommentar zu der im Verlage von A. W. Sijthoff in Leiden erschienenen photographischen Reproduktion des Breviarium Grimani, von dem bis jetzt zwei Teile vorliegen, aus dem französischen ins deutsche übersetzt.

Allen den Herren Professoren, die meine Studien gefördert haben, spreche ich hiermit meinen aufrichtigen Dank aus, vor allem meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. A. Goldschmidt in Halle, dem ich hauptsächlich meine spezielle kunstgeschichtliche Ausbildung verdanke.

Ferner möchte ich auch an dieser Stelle noch einmal allen den Herren meinen verbindlichsten Dank sagen, die mir bei der Zusammenstellung des Materials für die vorliegende Arbeit ihre Unterstützung gütigst zu teil werden ließen, ganz besonders Herrn Dr. C. Hofstede de Groot, der mir in liebenswürdigster Weise Einsicht und Verwertung seines reichen Notizenmaterials gestattete und meine Arbeit dadurch wesentlich förderte, sowie Herrn Direktor E. W. Moes in Amsterdam und den Herren Dr. A. Bredius und Prof. Dr. W. Martin im Haag, die mir oft mit Rat und Tat an die Hand gingen.

Die vorliegende Arbeit erscheint in erweiterter Form und mit Abbildungen versehen im Verlage von Klinkhardt und Biermann in Leipzig.

Druck von Hermann Freise, Parchim.